CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

575

mayo 1998

DOSSIER:
José Luis Cuevas

Rainer Maria Rilke
Tres esbozos

Jean Starobinski
¿Es posible definir el ensayo?

Jorge Edwards
Los años de la difícil juventud

Una carta inédita de Jorge Luis Borges

Entrevista con Fernando Chueca Goitia

Ilustraciones de José Luis Cuevas

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-98-001-6

575 ÍNDICE

DOSSIER
José Luis Cuevas

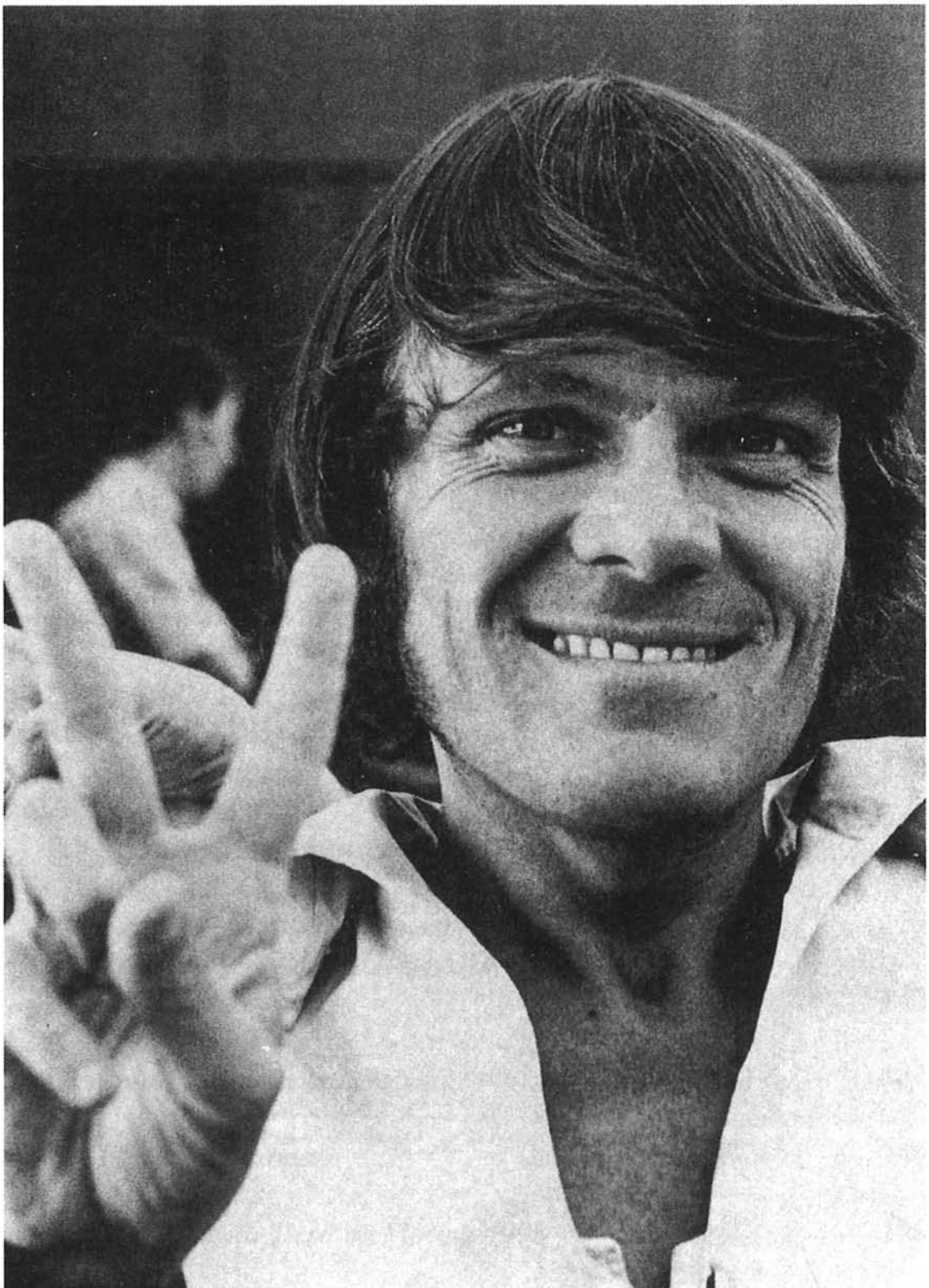
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
José Luis Cuevas

La revista agradece a José-Miguel Ullán y Manuel Ferro su colaboración en este dossier



La personalidad

La vitalidad de la «escuela mexicana» es uno de los fenómenos más prodigiosos de nuestra época en el dominio de las artes plásticas. Desgraciadamente, conocemos muy poco y muy mal las obras de los pintores que trabajan actualmente en México, aun cuando ciertas exposiciones, como la de Tamayo, nos hayan ofrecido algunas muestras de ellas. Sin embargo, un muestrario no basta para medir como es debido la amplitud de un movimiento tan vigoroso.

Así es como, de vez en cuando y de manera imperfecta, nos enteramos de que sucede algo importante, que un grupo de pintores ha renovado la concepción de la estética y ha adoptado un punto de vista verdaderamente nuevo.

Lo que nuestros escasos conocimientos nos permiten adivinar es que los pintores mexicanos, como ocurre con el grabador Posada, este gran precursor que sigue siendo su inspirador, han restablecido el contacto con la totalidad del pueblo mexicano. Estos artistas que se niegan a vivir en una torre de marfil, como hacen tantos pintores de Europa, temerosos sin duda de mancillar su genio, han conseguido que los hombres a quienes describen lleguen a amarles, a admirarles y a sostenerles.

Si, en efecto, nos es forzoso reconocer que las tradiciones ancestrales ejercen una influencia subterránea, es decir que el arte de los mayas y de los aztecas ha sugerido ciertas fórmulas a los pintores, y que se descubren en sus obras huellas del arte colonial, no es menos cierto que lo más sorprendente es el parentesco que existe entre los artistas y los artesanos. Los objetos fabricados por los cesteros, los orfebres y los alfareros del siglo XX, esos objetos que se venden en las calles y en los mercados, poseen el mismo estilo que los cuadros y los frescos de los pintores. Esto puede extrañar, en un principio, pero esa extrañeza sólo puede atribuirse a las distintas escalas que sirven de medida. Conviene recordar, sin embargo, esas estatuas de paja o esos «judas» de yeso que fabrican los artificieros de México, y que se ostentan suspendidas a través de las calles antes de hacerlas estallar.

No obstante, el aspecto más importante del fenómeno mexicano es que los artistas han sabido inspirarse en los individuos que los rodean, que son sus hermanos; pero, para darse cuenta de ello, es preciso haber tenido la

dicha de vivir, durante algún tiempo por lo menos, en México. Los gestos, las actitudes, las siluetas, la manera de conducirse de los mexicanos son traducidos por los pintores y exaltados, «elevados a leyenda», si me está permitido expresarme así, en sus frescos o en sus telas. Me basta contemplar la reproducción de un cuadro de Rivera, de Orozco o de Siqueiros para ver de nuevo, con una ojeada, para que surjan ante mí, los transeúntes con los que me cruzaba en las calles de México, en las carreteras de los llanos o en la sombra de los volcanes.

Sin duda, por esta razón, el descubrimiento de las obras de Cuevas me parece de un valor singular. Este joven pintor me recuerda, con su precocidad, la violencia de Rimbaud, y la contemplación de sus dibujos ha traído inevitablemente a mi memoria a *Los Despiojadores*. Sin necesidad de buscar en mis recuerdos, he reconocido también a los individuos que, desde mis diferentes estancias en México, no han cesado de obsesionarme.

Uno de los dibujos de Cuevas me hacía pensar de manera irresistible en esa pareja, un padre y un hijo, que esperaron por espacio de dos días y dos noches a la puerta de mi hotel, la salida, no sé qué salida de no sé qué autobús. No mendigaban. Su actitud era digna y paciente. ¿El hijo era acaso enano o deforme? Nunca lo he sabido. Sólo recuerdo las miradas que cambiaba con su padre. Ambos eran de la misma edad, de la misma época, del mismo mundo.

Cuevas no vacila jamás en fijar, aunque sólo sea por un instante, ese destello de luz que agranda los ojos, destello turbador, porque es inolvidable. Todos los dibujos de Cuevas atraen por la importancia que el artista concede a los ojos de sus modelos. Pero ¿es el pintor o el modelo el que nos mira con tanta severidad? Es un hombre que mira al que le está mirando. No conviene olvidar nunca esta actitud cuando se observan las obras de Cuevas.

He aquí a un hombre muy joven, que se erige, como cree su deber, como lo piensa, en acusador. No acepta al mundo tal como es. Denuncia sus taras, sus debilidades, sus hipocresías. Y para acusar, para denunciar, nos muestra, no sin cólera, lo que los hombres de nuestra época tratan de olvidar: que pueden vivir dejando que la miseria, la enfermedad y la locura se desarrollen y se apoderen de millares y millares de seres, a los que los responsables, es decir, a los que aceptan asumir responsabilidades, se atrevan y nos puedan evitar llamar semejantes. Resulta difícil admitir la violencia de Cuevas si no se comparten sus opiniones en lo que se refiere a la vida moderna. Pero gracias a la violencia, a la verdad de su arte, nos vemos forzados a aceptarlas, y aun a comprender y aprobar su actitud. De esta intransigencia saca él la fuerza concentrada que caracteriza sus dibujos. En su prisa por manifestarse, en su afán de acusar, sólo quiere retener lo esencial. Por esto no trata de afinar, de decorar sus obras, ni mucho menos de edulcorarlas. Y sin embargo, su técnica, por estar al servicio de su sinceridad, es tan segura que no da nunca la impresión de que se contenta con bos-

quejarlas. Cuevas llega siempre al fin que persigue. No tiene piedad de sus modelos, ni de sí mismo, ni de los que contemplan sus creaciones. No le gusta jugar, ni aun con los nervios. ¿Podría, pues, hablarse, en este caso, de brutalidad? Yo no lo creo. Es cierto que este arte que nace de la violencia nos produce un choque en el mejor sentido de este vocablo; pero nos vemos obligados a aprobar esta reivindicación plástica.

Aun cuando la personalidad de Cuevas sea muy firme, estimo que, por suerte, se le puede considerar como a uno de los más auténticos continuadores de sus grandes predecesores, que han logrado, de pronto, dar impulso al renacimiento del arte mexicano. Parece que este arte tan poderoso sólo se sublima al estallar. Después de las experiencias de los últimos años, después de las pruebas irrefutables que nos suministran los pintores de México, Cuevas no ha tenido que afirmar que es preciso ir aún más lejos. Al contemplar sus obras más recientes, se cree saber lo que el porvenir reserva para él y para nosotros. Ante sus aguadas y sus dibujos, no puedo menos de pensar en los volcanes que se adoran como si fueran dioses, entre el Atlántico y el Pacífico. Diríase que el espíritu volcánico, que no se preocupa de las rutinas de nuestro universo, cuya conducta ha sido siempre imprevisible y recurre a la violencia súbita, que recuerda la de la cólera, anima el arte de los hombres que viven a la sombra de esas divinidades. Cuevas no escapa a esa influencia telúrica. Pero, en este caso, la cólera no es una mala consejera, puesto que le libera de los prejuicios que paralizan a tantos pintores y que les impiden salir del atolladero en que vemos refugiarse a muchos jóvenes pintores europeos.

Es evidente que las obras de Cuevas hacen pensar, sin que esto sea un reproche, en ciertas influencias (probablemente inconscientes) y especialmente en la de Goya. Pero en primer lugar, ¿por qué habrían de rechazarse las influencias? Como decía poco más o menos, pero acertadamente, André Gide, rehuirlas es signo de debilidad. Ahora bien, que un hombre de 22 años sea capaz de hacer pensar en las obras de uno de los más grandes pintores de Occidente, al final de su vida, cuando había dibujado tanto, parece más bien un elogio, pero un elogio que no le abruma. Esas tentativas de situar a Cuevas resultan siempre vanas, pues ¿quién podrá predecir lo que pintará en el curso de los años por venir? Este artista no deja nada al azar; no ha empeñado todo su arte en una partida de dados, sino en una incógnita; no lo basa en la resignación, sino en la esperanza. Y esto es lo que permite confiar en esta precocidad, capaz de inquietar tan sólo a los eternos tímidos, para quienes la experiencia es preferible al relámpago, y que imaginan aún que la vejez es una garantía. Por el contrario, nos entusiasma pensar que un hombre puede explorar un mundo que le ha sido dado y no el que se le quisiera sugerir, el mundo de los demás pintores. Si vuelve a encontrar som-

bras, del mismo modo que se oyen los ecos, es porque no quiere descuidar nada, ni siquiera los vestigios.

Resulta singular verse obligado a abordar, con una gran prudencia, el tema de la técnica de Cuevas. Sus obras son todavía poco numerosas, es cierto. Pero lo que asombra en un artista que ha producido relativamente poco, es la seguridad de su dibujo, que hace pensar en la de los pintores chinos. Es probable que Cuevas, más que inventar su dibujo, lo vea. Elige para trabajar los medios más sencillos y más directos: tinta china y aguada. Pero, sobre todo, nunca se vuelve atrás. Cada uno de sus trazos está rematado sin remordimiento, está previsto, es esperado. Se tiene realmente la impresión de que la obra fue preconcebida. Observa a sus modelos y vuelve a encontrarlos en seguida; los hace surgir del papel tal como son en realidad. Se ha limitado a simplificarlo todo. Porque la ambición de Cuevas es ser sencillo hasta el extremo. No sacrifica nada para conseguir esta extremada sencillez, pero sólo conserva lo que, a sus ojos, y pronto a los nuestros, merece la pena de ser retenido. Que esta técnica es severa y hasta ingrata, Cuevas no lo ignora. Podría incluso suponerse que está orgulloso de ello. Como todos los pintores mexicanos, y a despecho de su virtuosismo, Cuevas no se permite conceder a la técnica un papel demasiado importante. Es una esclava que ha de servir, pero hay que evitar que ocupe un lugar preferente. Tanto mejor si presta buenos servicios. Cuevas se siente libre y quiere serlo. No tiene por qué temer la fascinación de las lecciones aprendidas y, sin duda, por esto se dice de él que es un autodidacta. En realidad no es un autodidacta, ni siquiera solitario, como la leyenda que quieren crear a su alrededor pretende hacer creer, o como si se tratara de cualidades deseables para un pintor. Todos los jóvenes de México, lo mismo que Cuevas, han podido ver desde su infancia los frescos de Rivera, de Orozco o de Siqueiros, y comprender que estos pintores expresaban lo que ellos ya conocían por sí mismos. Es una lección que tiene tanto valor como la de cualquier taller o academia. Cuando Cuevas era un niño pudo sentir, como todos los demás niños mexicanos, ese vértigo de los que descubren un universo, sabiendo inmediatamente que es un universo.

Así pues, en cuanto la voluntad se impuso en él, Cuevas no vaciló en ir en busca de una atmósfera respirable. En cierto modo, se sentía guiado. El peligro para él consistía en imitar. Y es en este momento preciso, semejante a un relámpago en la noche, cuando un artista se define. La personalidad de Cuevas (y lo ha probado bien después) era demasiado fuerte para que le gustara dejarse conducir. Pero, gracias a estos grandes exploradores, ha encontrado su camino.

Philippe Soupault

París, 1955

La miseria humana

El concepto de «arte moderno» como innovación, como ruptura con el pasado, como proyección hacia un futuro sólo intuido, como vanguardismo, en suma, fracasa ante la obra de José Luis Cuevas, cuya muestra de dibujo y pintura en el Instituto de Arte Contemporáneo (Lima, 1958) ha de remover el apacible curso de nuestra vida cultural. He aquí a un artista que está situado en una línea cuyo origen es el temblor antiguo del hombre ante sí mismo, ante Dios, ante el mundo, y el misterio de su sentido. Se pueden evocar, a propósito, los nombres del Bosco, de Goya, de Daumier, pero están demás. Cualquiera que se halle habituado a buscar en la historia de la expresión estética de Occidente la manera más dramática de revelar el trasfondo trágico de la vida que han tenido los pintores, desde el medioevo hasta nuestros días, se dará con una raza de creadores que ha visto en los modelos las formas patéticas que Cuevas rescata ahora con su pincel y su pluma, a un tiempo tiernos y aterrorizados, hondamente veraces y, sin embargo, mágicos.

El público habituado a los objetos y las figuras que aluden a la realidad convencional, o en el caso contrario, adicto por refinamiento a las lucubraciones que la escamotean en pos de una exquisita metáfora plástica, se sentirá sorprendido. Si es perezoso rechazará la versión del universo que Cuevas le propone, la evitará bruscamente, puesto que a través de estos cuadros se verá retratado con implacable crueldad. Si ama el conocimiento, si le preocupa, ante todo, la razón de las cosas, vencerá esa resistencia y comenzará a tener con estas imágenes un trato directo, una comunión, que a la postre será afectiva. Así es de radical la obra de Cuevas: no halaga en lo más mínimo, carece de todo sentimiento decorativo, está cruda como en la prístina edad del niño o el salvaje, benditas palabras que aquí significan imaginación, sinceridad, pureza de intenciones.

Pero vendrán, o ya habrán venido, las explicaciones de los psicologistas, los cuales descubrirán en estos cuerpos, estos rostros, estas almas, la simbolización que maniáticamente ensayan en todo fruto inusitado del hombre. Y vendrán también los sociologistas, que dirán cómo en Cuevas funciona el terror colectivo de la época, el caos y la confusión. Y vendrán, al fin, los

politicistas, cuya interpretación echará mano de las etiquetas personales de aristócrata, burgués o capitalista. Por encima de ellas prevalecerá, a no dudarlo, el carácter insoslayablemente vigente de los seres inventados por este artista, en quien la vieja heredad del hombre doliente retoma su lenguaje y se reviste, no de actualidad, sino de permanencia presente, que es futuro en su más precisa dimensión. En una era en que la imaginación transpone, por hartazgo, los límites de lo más profundamente humano, Cuevas se interna en la selva interior y saca de ella los inmemorables habitantes del remordimiento, de la soledad, del odio y el amor, del egoísmo, de la enfermedad y de la muerte. Contemplemos la serie que el Instituto de Arte Contemporáneo nos brinda como la ilustración, despiadada si se quiere, de la intimidad del hombre de hoy, perdido en la masa, pero aislado, en último término, en su conciencia ardiente.

¿Pesimismo? ¿Arte negro? ¿Desesperanza? Los partidarios bien intencionados –no los que obedecen la consigna de una estética de partido o de clase– aciertan si dicen que no puede haber hombre sano que no quiera algún día ver establecido un reino de bienestar, una *land of plenty*, donde la felicidad material se encuentre sólidamente compenetrada con la sabiduría, la poesía, el amor. Pero ¿negarán que el corazón de la criatura terrena –tanto individual como colectivo– tiene el rostro terrible, o fofo, o triste, o demencial, de los personajes de Cuevas? El pintor, por artista, registra la vida, es su más tenaz testigo, pero no está obligado a dar tarjetas de recomendación para ningún tribunal del porvenir. Lo que de su mano fluye puede ser un desgarrado quejido, que es también protesta y reclamación. Así ha sido siempre, de otra parte, y Cuevas lo repite a su modo, por su sensibilidad, sin recurrir a una modernidad a ultranza, sino haciéndose depositario de una antigua tradición, cuyo valor estriba en la grandeza con que resucita la miseria humana, el barro del que estamos hechos.

Sebastián Salazar Bondy

Lima, 1958

Dolor, angustia y lirismo

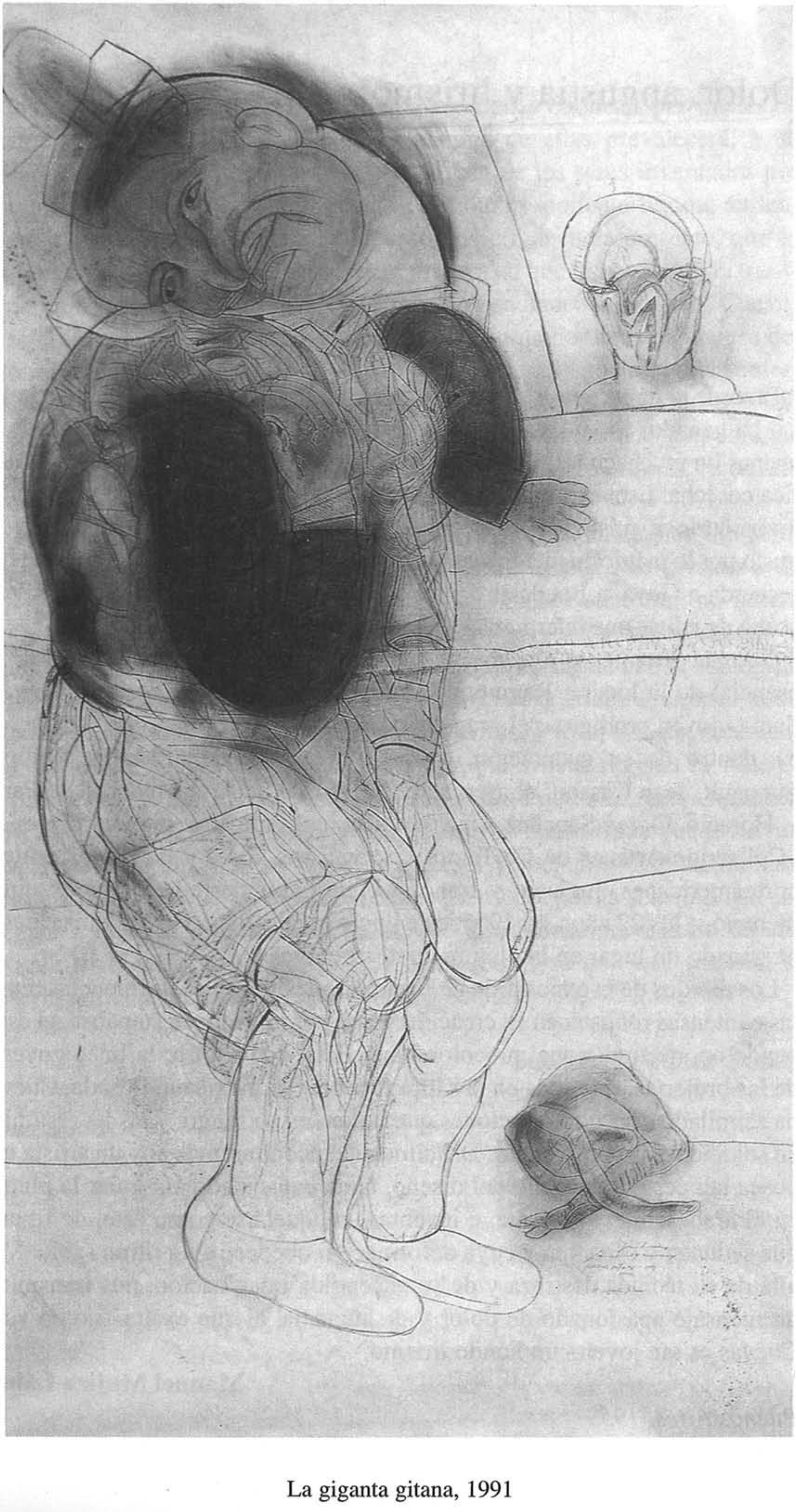
Precede al mexicano José Luis Cuevas el rumor del prestigio internacional. Lo ha ganado, en su patria, en los Estados Unidos y en Europa, cuando es apenas un muchacho. En la Argentina agregará sin duda nuevos laureles a su rica cosecha. Esta exposición nos sitúa frente a un extraordinario dibujante y a una curiosa, misteriosa personalidad, hecha de vigor, de melancolía y de gusto por lo mágicamente macabro. Hecha también de un sentido poético que recuerda a Goya, a Baudelaire y a Poe. Nos explicamos que la Falcon Press acabe de editar una interpretación suya de la obra de Kafka.

Germán Arciniegas alude a su genial prontitud para atrapar al vuelo lo esencial de la locura; Raymond Cogniat, en su *Historia de la Pintura*, lo llama «joven prodigio»; el gran artista Tamayo, su compatriota, señala que es, dentro de su generación, el que posee verdadero talento; Philippe Soupault, Jean Cassou, conservador del Museo de Arte Moderno de París, y Horacio Flores-Sánchez, que le ha consagrado una monografía en la «Collection Artistes de Ce Temps», suman sus voces a las de los críticos norteamericanos, ingleses y franceses, para abundar en elogios de quien mereció, a los 22 años, en 1955, este juicio escalofriante: «José Luis Cuevas ha ganado un lugar en la pintura contemporánea».

Los dibujos de la exposición de Bonino son admirables. Influencias remotas e intensas robustecen su creación. Está, por un lado, en su patria, el estupendo aporte tradicional precolombino. Está, por el otro, la línea goyesca de las brujerías, reflejada en la sátira fúnebre del mexicano Posada. Cuevas ha asimilado esas contribuciones que bullen en su sangre y las ha resumido en soluciones propias, suyas. Difícilmente encontraremos hoy un artista que posea tan certero dominio del diseño, tanta capacidad para guiar la pluma, en el arabesco leve y firme, e inventar un aquelarre como éste, de figuras que seducen y espantan y cuya deformación obedece a un ritmo sabio. Más allá de su técnica destreza y de su encendida imaginación, nos transmiten un mensaje apasionado de dolor y de angustia, al que exalta –no en vano Cuevas es tan joven– un hondo lirismo.

Manuel Mujica Láinez

Buenos Aires, 1959



La giganta gitana, 1991

José Luis Cuevas, armado con su firma

A comienzos de este año, en el que ha cumplido sesenta y cuatro, coincidieron en Madrid dos retrospectivas de la obra de José Luis Cuevas, un autor de gran fama en el continente americano, pero aún minoritario en España, pese a no ser, ni mucho menos, la primera vez que expone en la península. El artista mexicano exhibía su obra gráfica en la Casa de la Moneda, al tiempo que presentaba en el Reina Sofía una antológica de sus dibujos, cuadros y esculturas. Podían verse en esta última exposición un total de 124 piezas, entre las que estaban quince esculturas de bronce realizadas expresamente para ella y una interesante selección de dieciséis dibujos que datan de cuando este artista precoz tenía entre cinco y quince años. En este mismo museo se encontró con la vecindad de una muestra dedicada a la obra pictórica de un amigo muerto, el escritor Severo Sarduy: un interesante contraste por, entre otras cosas, la importancia tan grande y tan diferente que en los cuadros de ambos tiene la musa literaria. Mientras que la escritura de Sarduy encuentra en la pintura su fórmula sin palabras, los trabajos de Cuevas imaginan la pintura del texto. Los primeros versos de un soneto que Sarduy escribió en 1982 para Cuevas dicen:

> Fueron primero reses degoyadas
> (de Goya, del horror, más que del cuello):
> el dibujo, o último resuello,
> vidriaba las pupilas dilatadas.
>
> Luego fue el rostro de un poeta ciego
> armado con su firma. (...)

El tema tipológico al que se refiere la tan feliz expresión «reses degoyadas» lo conforman los confines de la crueldad gratuita, del cretinismo, de las pesadillas fofas, de los vicios espesos y de cuantos monstruos vidriosos ha dibujado este bardo de la caricatura. Aunque, a diferencia de Goya, a quien sin duda reseñan, por ejemplo, sus dibujos de brujas y de Celestinas, el retrato de la humanidad informe que realiza Cuevas está exento de melancolía. Más que la denuncia de la necesidad y la intoxicación, más que

la gravedad existencial del artista alarmado, de pinceles taciturnos, lo que encontramos en la obra de Cuevas son los cuadros de una dramaturgia esperpéntica que *acepta* el repertorio grotesco, el registro risible, como único sujeto que solicita la solidaridad del artista. El crítico Juan García Ponce escribió sobre sus cuadros: «El carácter de esa obra tiene una naturaleza apolínea, en el sentido de que organiza y nos devuelve la verdad de la apariencia». Una verdad superpoblada de marginalidad, de deformidad, de denso idiotismo, se presenta en los dibujos de Cuevas como la apariencia sórdida que todo lo ordena y que no merece resistencia. Nada subvierte el control del dibujo, del inapelable «último resuello» que dice Sarduy. El pintor coloca a sus personajes (putas, viudas, ancestros, curanderos, criminales) en espacios parecidos a escenarios teatrales, como actores de una invención literaria, de un capricho tragicómico, sin demasiado morbo trágico y sin incontrolada risa cómica, sino con una mezcla equilibrada de ambos. El ser humano en su rol de histrión de su propia inercia se revela, cómo no, con una fisonomía grotesca.

Sorprende que resulte tan plausible el empleo que hace el crítico García Ponce del adjetivo *apolíneo* para Cuevas. Lo apolíneo es probablemente el componente más conmovedor del desfile de fantasmas que recorre la obra de Cuevas, precisamente porque no preveíamos un dictamen así en el dibujo de lo informe. Stephen King escribió en su libro *Danse Macabre:* «Amamos y necesitamos el concepto de monstruosidad, porque es la reafirmación del orden que anhelamos como seres humanos [...] y déjenme sugerir que no son las aberraciones mentales ni físicas las que nos horrorizan, sino la ausencia de orden que estas situaciones parecen implicar». Pues bien, justo en sentido contrario, en el teatro de las perversiones que pone en escena Cuevas, no hay anhelo alguno de orden ni horror al caos, sino representación, sin connotaciones afectivas, del orden de nuestros propios márgenes.

Cuevas se ha rodeado toda su vida de libros y ha ilustrado a algunos de sus autores favoritos, como Kafka, Quevedo, Alfred Jarry y René Char. Su afición por Kafka arranca de 1954, durante su primera estancia en Estados Unidos. Una serie de dibujos de aquel año con personajes de Nueva York se inspira en la *América* de Kafka. Publicó una nueva serie en Filadelfia en 1959, con Falcon Press, titulada *The Worlds of Kafka & Cuevas*, y en 1983 ilustró *La metamorfosis*. El túnel oscuro, interminable, inepto para la asignatura del desahogo, de la narrativa kafkiana tiene su justo correlato en las existencias que visualiza Cuevas: la tristeza mecánica de los rostros, la sombra de la muerte en las muecas y en los movimientos del cuerpo.

Un espléndido cuadro de 1991, cuyo título dice *Finis Gloriae Mundi*, presenta la superposición de dos cabezas humanas, la mezquindad y el cadáver

de la mezquindad. Muestra paradigmáticamente el rostro del absurdo que Cuevas ha fijado en los sombríos esperpentos que habitan, con un pie en la tumba, los escenarios de toda su obra. Una agonía cómica es lo que compartimos. La cultura es tan mórbida en el fumadero de opio como en la Residencia de Estudiantes de Madrid (uno de sus últimos temas). La cara de lo cruel, como la de lo mezquino, es tan estúpida e irrisoria como cualquier otra. Pero, sobre todo, es real, vive, como el espantapájaros, de la temerosa psicología que se le opone, vive de un miedo a la realidad y de un placer por su simulación. Una risa espasmódica encarna la contorsión de la realidad.

José Luis Cuevas ha dibujado incansablemente, como guiado por una ironía compulsiva y casi siempre calentando su imaginación en la literatura, con pasión por vivirla. Uno de los ciclos que mejor recoge la inclinación del pintor a la parodia de los terrores es el de los dibujos que ilustran el libro de Alejandro Jodorowsky *Teatro Pánico*, una realización de 1965. Pero la hipérbole de la que se sirve ahí es rasgo común de muchos otros dibujos. La serie *Crime by Cuevas*, que se publicó en Nueva York en 1968, las litografías de 1965 *Cuevas-Charenton*, que recrean el exagerado mundo del marqués de Sade, las ilustraciones de los poemas de José-Miguel Ullán *Animales impuros*, de 1992, y numerosos ciclos que también podrían mencionarse comparten los contornos del exceso y los mismos trazos de un escenógrafo de la corrosión.

Con todo, el factor común a toda su obra, ya al margen de sus recursos y preferencias, es, antes que nada, el mismo José Luis Cuevas, autorretratado una y otra vez, autobiografiado en sus papeles y en sus lienzos. Cuevas es, desde luego, sujeto frecuentadísimo en su propia obra pero, aparte de esto, y de que su imaginería responda, que lo hace, a un seguimiento artístico de los accidentes de su experiencia, ocurre que este pintor ha teatralizado de mil formas su propio yo y ha disfrutado con una extravagante proyección pública de su vida privada. «Yo soy mi mejor dibujo –escribe Cuevas entre sus aforismos–. El artista crea sus propios mitos y el más importante de estos mitos es el mito de sí mismo».

Las técnicas de publicitación de Cuevas por Cuevas merecen alguna reseña. En 1973, afectado por una imaginaria dolencia cardíaca, se metió en una cama que compró para la ocasión y pasó una larga convalecencia (tres meses) dibujando autorretratos, que iba prendiendo con alfileres a la colcha y cambiándolos cada día. Todo esto se fotografió, se emitió por televisión, se grabó y se hizo, en suma, espectáculo público. Tal drama hipocondríaco impactó después como un simple preámbulo de la exposición de los dibujos realizados. En 1981 mostró una serie de electrocardiogramas que le hicieron mientras mantenía relaciones sexuales. Un frasco con su semen,

que estuvo allí, pegado a un autorretrato, ha sido expuesto en unas cuantas ocasiones. Quién sabe cómo lo tratarán los restauradores en su momento. En fin, la marca Cuevas ha hecho de la desinhibición un medio por el que darse a conocer entre curiosos.

La fama de polemista ha acompañado a Cuevas a lo largo de toda su trayectoria. Hizo historia, por ejemplo, como portavoz inicial de la llamada «ruptura», que se abrió camino en el arte mexicano de la década de los cincuenta, en oposición a los dominios intocables de Siqueiros, Orozco y Rivera. También en el campo político ha levantado muchas ampollas. Entre sus bestias negras han estado el nacionalismo, el general Franco, el *Apartheid* sudafricano y otros poderes del mismo tenor. Un atentado que sufrió su casa en 1978 se atribuye a represalias políticas. Y, aparte de declaraciones mordaces acerca de sus menos apreciados colegas, simétricas a las cariñosas manifestaciones sobre la gente próxima, Cuevas ha sido en todo momento escritor, un escritor entregado e incómodo, cronista, por lo demás, de su propia vida y muy dado a describir rarezas semejantes a los temas de sus dibujos. Su primera autobiografía, ilustrada, se titula *Cuevas por Cuevas*; apareció inicialmente en 1962 en inglés y tres años después en castellano. Otros de sus libros son *Cuevario*, de 1973, *Historias del viajero*, de 1987, *Los sueños de José Luis Cuevas*, de 1994, y *Gato macho*, del mismo año. El cuento, el fragmento y la crónica, que son los géneros del Cuevas escritor, sirven también de escape autobiográfico. De modo que su prosa ha contribuido, y mucho, a documentar su vida como una ficción inacabable, de imparables ocurrencias.

La firma Cuevas es el resultado magnificado de todo eso y de bastantes más cosas, que están en los libros, en las hemerotecas y en el Museo José Luis Cuevas de México City. Y también es, finalmente, el material de combustión de sus estupendos dibujos. Lo puso en verso Sarduy al final del soneto que citábamos antes. «Calma locura [...]», dice:

> [...] devora tu firma cuando quedas
> a solas con la noche del tintero.

Los regueros de tinta se toman desquites imprevistos.

Javier Arnaldo

Una conversación con José Luis Cuevas en Madrid

–La exposición que ha presentado en el Centro Reina Sofía se abre con un dibujo que hizo cuando tenía cinco años y que, por cierto, lleva a pensar que la historia del pop *se inició ya en 1939, cuando el niño mexicano Cuevas pintó a una mujer rubia, probablemente sacada de una revista de moda. También hay unos cuantos dibujos de 1945 y 1946: el mendigo, los gatos, los parias, etc. Sorprende que la temática sea tan afín a lo que caracteriza su obra posterior. Me pregunto si el sentido de que esa selección de dibujos tempranos esté en la retrospectiva es simplemente el servir como demostración de su precocidad.*

–Los dibujos antiguos que se han mostrado aquí, los vi apenas hace dos años, tras encontrar una nota del *Art News*, la revista de Nueva York, que anunciaba una exposición en la galería Gary Nader, a la que pertenecen estos dibujos, de «Trabajos tempranos de José Luis Cuevas». Fui allí con una enorme curiosidad para ver de qué se trataba. Había unas cuarenta obras. Las más recientes eran de 1951 y las otras eran de la infancia. Lo cierto es que toda esa obra había desaparecido de mi vista desde hacía mucho tiempo. En la galería estaban todas las obras enmarcadas en diferentes tamaños, algunas más grandes de las que aquí están expuestas. Entré con mi esposa, me paré en la puerta y empecé a reconocer cada una de ellas. Me encontré con la sorpresa de que casi todas estaban vendidas, excepto las de la retrospectiva de aquí, que prestó Gary Nader. Pero lo curioso es que las haya reconocido y le pudiera decir a Berta, mi mujer: «Ése que está ahí lo hice en tales circunstancias, éste así fue...» En fin, le iba yo explicando cosas distantes, pero de forma inmediata. Era una galería que no conocía, y mi intención era ver en qué forma se podía adquirir esa obra, pero me quedé con las ganas. Muchos los había adquirido un cantante de Puerto Rico, muy famoso, Juan Luis Guerra, y coleccionistas de allí y de Miami. Lo sorprendente para mí era recordar tan bien las circunstancias en que yo había hecho cada uno de los dibujos. No estaba el de la mujer rubia, éste pertenece a otro grupo.

Hace muy poco fui objeto de un homenaje en la ciudad de México. Fue otra ocasión de retorno al pasado, en este caso a una escuela llamada

Mexican City College a la que, a los catorce años, comencé a acudir para hacer grabados. Llegué a la Universidad de las Américas, que así se llama ahora. Es una gran universidad, está en Puebla. Aparte de homenajearme se me entregó un diploma de alumno de mérito de la escuela. Allí había estudiado únicamente grabado, aunque entraba también a algunas clases de filosofía, historia del arte y arte mexicano. La filosofía la impartía Ramón Xirau, catalán, que sería un gran amigo mío. Era un gran maestro, conversábamos mucho. Yo iba a las clases de pantalón corto. Lo asombroso es que estaba yo en este último viaje con el rector y los maestros y me dicen: «Mira, hemos encontrado en la biblioteca una revista muy antigua que se llama *Mexican Quarterly*. Éste es uno de los primeros números y hay un artículo sobre ti, en inglés, de unas seis páginas, ilustrado con dibujos de la época».

También los reconocí de inmediato. Le dije al rector que me gustaría llevármelo, pero no fue posible. Yo no sabía de este artículo. Conocía la revista, bien hecha, con buen papel, pero nunca me enteré de que había aparecido un ensayo tan extenso sobre mí. No venía el nombre del autor, sólo las iniciales. Es sorprendente que ocurran estas cosas que de pronto te sitúan en la infancia. Los dibujos estaban muy bien reproducidos y eran, lógicamente, de aquella época, 1948, cuando yo tenía 14 años.

El Mexican City College era una escuela de veteranos de guerra, subvencionada por el gobierno de los Estados Unidos. Yo no era veterano de guerra, por supuesto, pero sí mis compañeros, que acudían un poco como terapia. Lo asombroso es que pasaron por allí gentes que luego fueron grandes personalidades, por ejemplo Robert Redford, David Bowie, en fin, gente destacada en otros campos.

–Por la proyección pública que usted tiene tanto en su país como fuera de él, es uno de los grandes representantes de la pintura mexicana contemporánea. Sin embargo, si se trata de contextualizar sus propuestas artísticas, se le mira como a un gran solitario. Con sus compañeros de viaje, los de la «generación de la ruptura», comparte su obra pocos rasgos comunes, al menos desde el punto de vista plástico. Por otro lado, el recuerdo de Posada o de otros exponentes de la tradición mexicana moderna, como Gráfica Popular, es demasiado débil. Con respecto a los muralistas le separan debates verdaderamente tormentosos.

–En los años cincuenta escribí un manifiesto publicado en un suplemento cultural muy importante en México, llamado *México en la Cultura*, que dirigía Fernando Benítez. Ahí empezaron a publicar sus primeros textos Carlos Fuentes, Juan García Ponce y toda una generación, no sólo de pintores sino también de escritores. Porque la escritura mexicana era más bien una escritura del campo, de la provincia y, con esta generación, por ejemplo, con *La región más transparente* de Carlos Fuentes, es ya la ciudad de

México la que se expresa. De alguna manera estos escritores hacen una literatura más cosmopolita que la anterior. Y lo mismo ocurre con la pintura. Recuerdo un texto muy antiguo de Fuentes en el que habla de ser yo el iniciador de esta actitud frente a la vida, frente a las cosas. En los años cincuenta escribo un artículo, recogido con otros posteriores en un libro llamado *Cuevario*, publicado por Grijalbo en México, que se llama «La cortina del nopal». Este texto fue de mucha importancia en su tiempo, porque provocó el rompimiento con las generaciones anteriores. No olvidemos que en aquellos tiempos los jóvenes se rebelan en Inglaterra, Estados Unidos, en todas partes. Empieza una revolución en contra de las generaciones anteriores. En esta época, hablo de cuando tenía 20 o 23 años, ya había viajado a los Estados Unidos. Había estado en Nueva York. Recuerdo que la primera entrevista importante que se me hizo, ya de proyección internacional, fue en 1954, cuando tenía 20 años. Allí arremetí en contra de la cultura mexicanista de contenido político. Además, en México se decía que el único arte verdaderamente importante en el mundo era el arte mexicano. Lo demás no existía. Se hablaba de un arte purista, no se hablaba de Picasso, ni de Braque, ni de Paul Klee, de ninguno de ellos. Si de pronto, en alguna reunión, surgía algún comentario, era siempre en contra de ellos. Mi presencia en el Mexican City College era lo que me permitía revisar las publicaciones sobre arte de otros lugares que llegaban a la biblioteca. Ya me daba cuenta de que también en otros países se hacían cosas importantes.

También a principios de los años cincuenta vino mi relación con el exilio español. En ese momento se escribe, cuando yo tenía 18 años, el primer artículo sobre mí, dejando a un lado el recientemente encontrado en el *Mexican Quarterly*, al que antes me refería. Para mí el primer artículo siempre había sido ese otro, el publicado precisamente por Margarita Nelken, figura muy importante de la República española, compañera de viaje de la vanguardia, exiliada en México («desterrada», prefería decir ella), con la que tuve una importante amistad.

–*¿Cuál fue su relación con otros exiliados españoles?*

–Conocía a Arturo Souto y a Enrique Climent, les veía a ambos, aunque tenía más relación con Souto. También conocí a Remedios Varo y a otros muchos pintores españoles. Asistí a las clases de filosofía de José Gaos, una figura muy importante para mí. También traté, aunque con menos relación amistosa, a Luis Cernuda. Lo curioso de ese grupo de españoles es que todos eran verdaderamente fantásticos. Todos esos refugiados tuvieron gran significación para la cultura mexicana, precisamente porque quebraron la cerrazón a que me refería. Los españoles hablaban de otras cosas. Había un café, que todavía existe, que era el lugar de reunión de los españoles. Se llamaba *Café París*. Allí iba, por ejemplo, León Felipe, que ya estaba en México desde

antes de la guerra civil, y con quien tuve una magnífica relación. Estaba Adolfo Salazar, que era musicólogo, y otra gente también muy notable.

Este suplemento cultural del que hablaba, *México en la cultura*, había abierto sus puertas a todos ellos. Sobre música escribía Adolfo Salazar. León Felipe publicaba sus poemas. Recuerdo una vez que estábamos dando una conferencia a dos voces Fernando Benítez y yo, y de pronto él dijo algo que sorprendió un poco al público: «Algo tenemos nosotros que agradecer mucho a Franco... A México llegaron intelectuales de primerísimo orden...» Allí estaban María Zambrano, a quien no conocí; el escritor e historiador José Moreno Villa, que también dibujaba; Ceferino Palencia, que escribía crítica de arte. En fin, gente de gran categoría, que teníamos allí, a la mano. Esto fue sumamente importante en la época de mi formación. Por eso puedo decir que mi relación con España comenzó mucho antes de que yo conociera este país. Fue intensa, a través de los intelectuales españoles exiliados. En 1959 viajé por primera vez a Buenos Aires, donde viví aproximadamente tres meses. Allí conocí a Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Rafael Alberti.

Hay una anécdota interesante. Yo exponía en la galería Bonino de Buenos Aires, que tenía una gran reputación. Allí estaban también los libros de Rafael Alberti, con sus poemas, que él mismo ilustraba con serigrafías. Yo en aquel momento estaba haciendo grabado litográfico por encargo de esta galería. Al enterarse Alberti, me preguntó si le permitiría acompañarme al taller. Un día fuimos juntos y me vio trabajar una piedra. Él comenzó con otra y yo le iba diciendo cómo debía utilizar las tintas para hacer aguadas, etc. Para mí fue muy bonito ser maestro de Alberti en aquella ocasión, porque yo tenía 25 años y él era un hombre mayor, cargado de gloria.

A Ramón Gómez de la Serna lo conocí en un restaurante de Buenos Aires que no cerraba nunca, El Tropezón. Ya sabe que los españoles siempre han sido muy aficionados a las tertulias de café; sin embargo, a él se le veía siempre muy solitario, no rodeado de gente, como en el cuadro de Gutiérrez Solana que le representa en el Pombo de Madrid. Yo había leído las *Greguerías* y los *Ismos* y hablaba con enorme entusiasmo de él. Todos los amigos bonaerenses se asombraban de que yo tratara mucho a Margarita Nelken, y de que ella hubiese escrito sobre mí tantos artículos. A mí lo que me admiraba es que no valorasen suficientemente a Gómez de la Serna, y es que le veían todos los días. No sé si él tuvo algo que ver con el hecho de que el Museo de Bellas Arte de Buenos Aires tuviera varios cuadros de Gutiérrez Solana. Yo conocí su pintura a través de Ramón. Me parece un pintor extraordinario.

–Volviendo al tema de la «generación de la ruptura», ¿puede decirse que antes que nada es el suplemento México en la Cultura *lo que ordena su relación con ella?*

–Con Vicente Rojo, que es de origen catalán, tuve una estrecha relación, muy importante para mí, porque él componía el periódico: era el diseñador gráfico del suplemento. Había heredado este trabajo de otro español, Miguel Prieto, a quien también conocí. Vicente Rojo era el que daba una enorme importancia a mis artículos y procuraba darme las primeras páginas. Recuerdo cuando apareció un artículo de Alejo Carpentier sobre un libro editado en 1957 en el que yo había ilustrado a Kafka. En la primera página Vicente Rojo reprodujo, a toda plana, uno de los dibujos del libro y debajo de él venían las primeras líneas del texto de Carpentier, que pasaba a otra página. Como era un periódico de gran formato, el efecto se hacía muy llamativo. Ese espacio espléndido que siempre tenía yo en el suplemento se debía a él.

También escribía en éste Juan García Ponce, el crítico de mi generación. Aún vive y continuamos teniendo una gran amistad. Continúa escribiendo, a pesar de padecer una enfermedad terrible, la esclerosis múltiple, que le ha dejado completamente paralítico. Hace poco lo visité, después de no haberlo visto desde hacía tiempo, porque soy muy hipocondríaco y me aterra la idea de visitar enfermos. Quería solicitarle un prólogo para un libro de Jaime Moreno Villarreal sobre mí, que se publicó el año pasado en el Fondo de Cultura Económica. El mismo Moreno tenía mucho interés por este prólogo pero, dado como está García Ponce, que no puede moverse, ni reírse, ni tiene ninguna expresión en el rostro, no creía que accediera a escribirlo. Fui a verlo con su ex esposa Menchu Oteiza, que ahora está casada con Felguérez, otro pintor de mi generación. Apenas puede expresarse verbalmente, y yo no entendía nada de lo que decía, pero ella, que lo ve con frecuencia, me traducía, como si se comunicara en un idioma rarísimo. «El objeto de mi visita es pedirte un prólogo para este libro», le dije. Entonces el emitió un sonido rarísimo: «grr... grr...».

Era imposible entenderlo. Pero la ex esposa lo tradujo: «Que encantado, que está muy contento de que hayáis pensado en él». Y añadió: «grr... grr...». «¿Qué dijo?» pregunté. «Que de qué extensión debe ser el prólogo». Y entonces yo, con un humor negro espantoso contesté: «Pues mínimo unas ciento cincuenta cuartillas». Entonces él replicó: «grr... grr...». «¿Qué dijo?», volví a preguntar. «Que eres un hijo de la chingada». Por supuesto que escribió unas cuatro cuartillas.

–¿Qué le distingue de los otros pintores de su generación, con los que tiene tan pocas coincidencias estilísticas?

–Ocurre que ninguno de ellos escribía. En la generación de la ruptura el pintor que escribe soy yo, el que hace los manifiestos soy yo. Por otro lado, todos los artistas de mi generación estaban del lado del abstraccionismo, mientras que yo permanecí dentro de lo figurativo.

Hay otras circunstancias más o menos singulares. En 1953 hice una exposición, mi segunda exposición individual, en la galería Prisse, que era también lugar de reunión de muchos españoles, la primera galería que se abrió en la colonia Juárez. Allí hacían también tertulia el escritor y crítico de cine José de la Colina, el poeta Luis Rius, gente especialmente joven, todos nacidos en España, pero muchos que habían llegado a México siendo aún niños. También estaba el historiador Emilio García Riera. Iba asimismo gente de más edad, como Josep Bartolí, un importante contacto en mi juventud, que hizo dibujos formidables, a lo Grosz, sobre los campos de concentración en Francia, donde él mismo había estado encerrado, como tantos otros españoles republicanos.

Realmente la «generación de la ruptura» surge después de la galería Prisse. Para mí también ése fue un momento muy importante; importante durante muchos años. Como ya dije, Juan García Ponce sería el crítico defensor de la generación de la ruptura, de todos nosotros, mientras que Margarita Nelken escribía sólo a favor mío, no de todo el grupo.

Con Margarita Nelken tuve, ya lo decía antes, una amistad muy estrecha. Nos caíamos muy bien, pese a la diferencia de edad. La visitaba cada semana, me hablaba de Goya, de Dalí, de España. Ella había sido la primera persona que había escrito sobre Dalí, lo mismo que sobre Gutiérrez Solana y otros.

–La impronta de Leopoldo Méndez y de Gráfica Popular, que no careció de interés en su juventud, ¿ha quedado en el olvido?

–Éstos eran los enemigos, definitivamente, a los que yo combatía. Aunque hay grabados míos, hechos al linóleum, de finales de los años cuarenta, en los que muestro mucho interés por la gráfica popular, después me desentendí. Arremetimos contra Gráfica Popular igual que contra el muralismo. Hablo en plural, aunque era yo el que arremetía. No es que a Vicente Rojo, a Felguérez o a Fernando García Ponce –hermano de Juan, que murió, como tantos otros pintores de mi generación, por darle al trago– les interesara Gráfica Popular. Todo lo contrario, pero ellos no escribían, mientras que yo sí. Empecé a escribir contra el muralismo. David Alfaro Siqueiros era mi blanco favorito, al igual que Diego Rivera. Orozco no, porque ya se había muerto en 1947. Yo atacaba esta cultura mexicanista de contenido político, de la que también formaba parte Gráfica Popular. Me metía con ellos, sobre todo porque era una dictadura verdaderamente férrea. Siqueiros había escrito un manifiesto en el que decía: «No hay más ruta que la nuestra».

–No sólo se ha mostrado usted disconforme con el arte mexicanista. ¿Qué hay de aquel manifiesto de 1961 al que usted se sumó, el de los «hartos», que surgió por iniciativa de Mathias Goeritz?

–En esa época yo me fui a vivir a Italia y fue poco antes cuando Mathias Goeritz encabezó el grupo de los «hartos». Esta iniciativa no era nada en

contra de la cultura mexicanista, sino que, al contrario, denunciábamos el comercialismo absurdo que existía en la pintura neoyorkina y europea, el dictado de las modas, las imposiciones de las galerías. En fin, nos decíamos «hartos» de todo eso que, de alguna manera, sigue siendo actual e incluso se ha agrandado.

Mathias Goeritz llevaba siempre unos papelitos engomados en los que se leía: «Estamos hartos». En cualquier lugar público se los pegaba a la gente. En Nueva York estuvo en la puerta del Museo de Arte Moderno repartiendo unas hojitas con el manifiesto firmado con todos nosotros. Fue un artista espléndido, también pedagogo, con un gran sentido de la arquitectura, aun sin ser él mismo arquitecto, como lo demuestran sus colaboraciones con Luis Barragán.

–José Luis Cuevas, además de ser pintor-escritor, ha tenido la literatura como constante referencia en su obra plástica. Por ejemplo, ha ilustrado, entre otros, a Kafka, Borges y Quevedo. ¿Cómo ha trabajado? ¿Es la literatura una especie de disculpa para la ilustración, una fuente de inspiración, un discurso paralelo a lo que muestran sus imágenes?

–Sólo he ilustrado a aquellos autores que realmente me interesan. Siempre he actuado con la más absoluta libertad. Por ejemplo, en el «Limited Editions Club», una editorial de Nueva York, me pidieron que ilustrase a algún autor y, como había ganado el Premio Nobel Elías Canetti, me propusieron *Las voces de Marraquesh.* Lo leí y después lo devolví diciendo que no podía ilustrarlo. Son cuentos en los que aparecen camellos y burros, «yo no sé dibujarlos y no pienso aprender», les dije. Yo ya había ilustrado a Kafka y me propusieron entonces *La metamorfosis.* Acepté. Pero Max Brod en su testamento prohíbe a los futuros ilustradores de *La metamorfosis* que representen el bicho. Y, «¿cómo vas a ilustrar esta obra sin dibujar al monstruo, si todo el relato transcurre con Gregorio Samsa ya convertido en un insecto?», me dije. Cavilé mucho sobre cómo hacerlo. La novela empieza: «Después de una noche agitada Gregorio Samsa despertó convertido en un insecto...». Entonces decidí dibujar lo que Kafka no cuenta, esa noche agitada. Fueron cosas que se me ocurrieron, cosas de mi imaginación. Así es como ilustré el libro. Cuando concluí, dibujé también un insecto y lo entregué con los demás grabados. Al día siguiente me lo devolvieron. Así que era cierto, no querían insecto.

Cuando salió en 1957 mi primer libro sobre Kafka, que tuvo un sonado éxito en su momento, dije un chiste que aún recuerdo bien. En una entrevista me preguntaron qué obras de Kafka había leído. «Yo ninguna –contesté–. Estaba tan ocupado ilustrándolo, que no tuve tiempo de leerlo».

–Aparte de que sea figurativa, puede decirse que en su obra hay una completa ausencia de todo lo que no sea figura humana. Desde luego que hay bichos, pero en ningún caso hay paisaje. No se sabe nada del entorno de

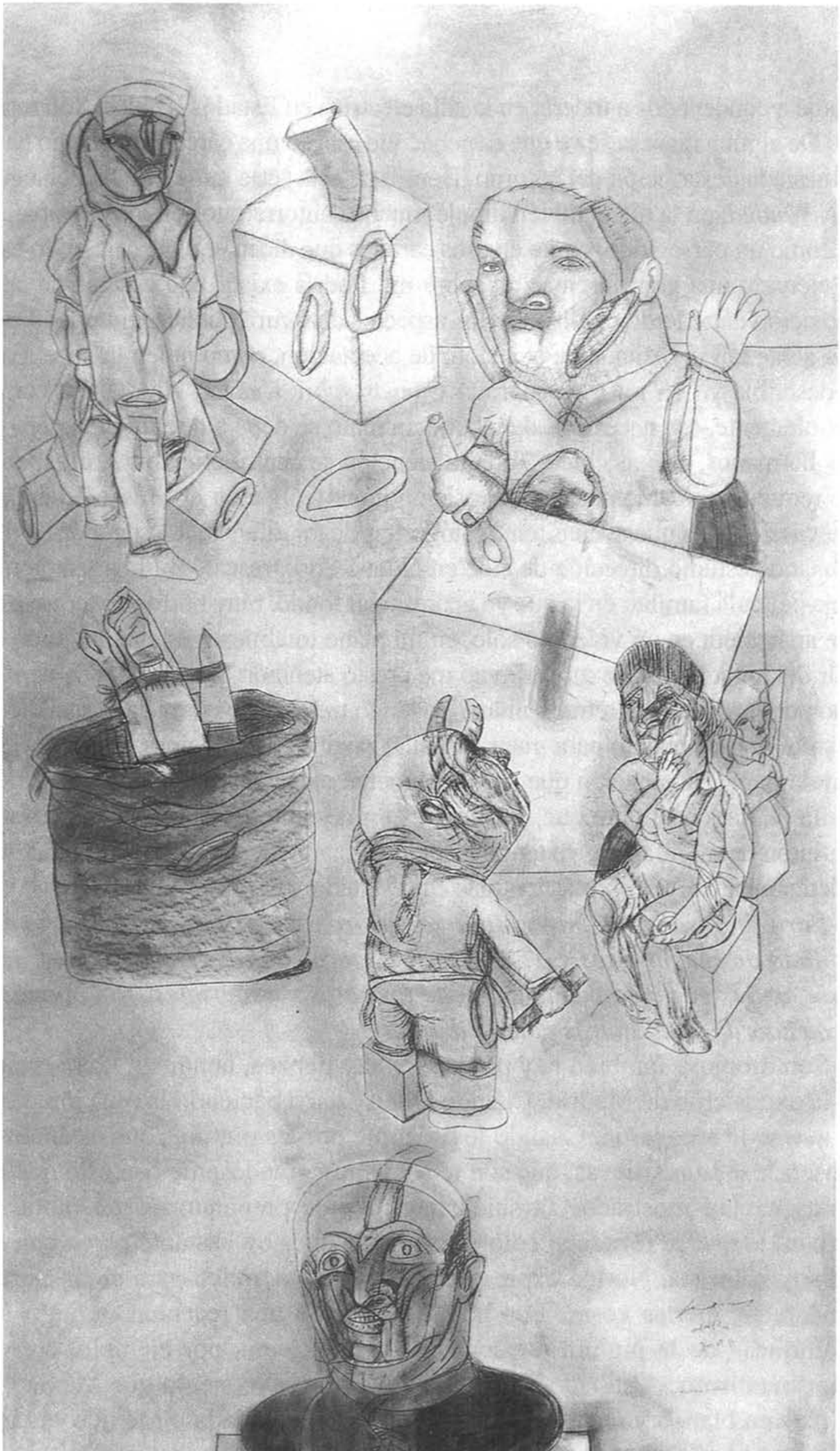
los actores del drama. ¿Son esos cuartos cerrados parte de la intención literaria de sus imágenes, una especie de escenarios teatrales?

–Mi primer contacto con el arte fue la pintura. De niño llevaba conmigo una libreta con reproducciones de Rembrandt. De todos modos, la literatura, la narrativa en especial, estuvo muy cerca de mí desde la infancia. Empecé con Julio Verne y Salgari, después Charles Dickens, Victor Hugo, etc. Dostoyevski fue otra de mis pasiones. De la narrativa lo que te queda son los personajes. Cuando yo escribo no describo el ambiente, como lo hacen por lo general los narradores. Pero, cuando recuerdas la gran literatura, recuerdas realmente personajes, por ejemplo, Madame Bovary o los hermanos Karamazov. Lo que estás imaginando durante la lectura son personajes, caracteres. La poesía ya es otra cosa.

Cuando viajo en automóvil no miro el paisaje, no me interesa. Pero si entro en algún sitio, un burdel, por ejemplo, o un manicomio, como en mis tiempos de adolescencia, entonces estoy enfrentado a personajes, los diferentes tipos de putas o de locos, los caracteres. Y en mis imágenes, ciertamente, los personajes son lo que queda fijado. Las miradas, pór ejemplo, tienen mucha importancia. Aparecen en mis cuadros unos espacios cerrados donde se sitúan las figuras, figuras sin entorno. Eso sí, a veces coloco ventanas en esos cuartos. Si me preguntan a qué se asoman esas ventanas, respondo que a otro cuadro de José Luis Cuevas.

–Con Rembrandt, ese pintor favorito de su niñez, y con Van Gogh, Schiele y otros tantos autores comparte usted una doble causa. Por un lado, una fuerte tendencia a la expresión como reto de la pintura, en particular a la expresión humana. Por otro lado, la autorrepresentación. Como ellos, se diría que usted tiene una compulsiva necesidad de autorretratarse. También se ha autobiografiado abundantemente. Incluso ha llevado esa autorrepresentación a extremos paródicos, como la costumbre de sacarse diariamente una foto o como aquella campaña en la que se propuso realizar una gran edición de «bebés Cuevas». ¿Qué función tienen estas estrategias? ¿Son un apoyo para publicitarse, acciones al margen, algo más central?

–Hablabas de la escritura. Ésta obedece a algo, una necesidad de tratar de explicarme, como desconfiando de que la imagen plástica sea suficiente para el espectador. De ahí la obsesión por las autobiografías. Llevo un montón de ellas escritas. Es como decir: ésta ha sido mi vida, esto es lo que yo he hecho, de alguna manera para la mejor comprensión de la obra. No olvides que nuestro tiempo ha sido el de la biografía de los artistas. Se trata de entender al hacedor de algo a través de los avatares de su vida. El autorretrato es una forma de autobiografía. Para mí, su necesidad surge desde muy niño. *Tolerancia* es una serie de más de cien obras, aunque en la muestra del Reina Sofía sólo se hayan expuesto tres dibujos. En *Crimen*, de 1968, también una serie muy grande,



Mi estudio en Sevilla, 1991

dibujé a condenados a muerte en la silla eléctrica en Estados Unidos. Son retratos. De alguna manera se ve que es gente que está en una cárcel, aunque no haya demasiada descripción del entorno. Dentro de esta serie hubo otra de perseguidos, *Wanted*, en la que también dibujé muchos autorretratos en los que aparezco como un perseguido, como en esos carteles que dicen «Se busca». Todo esto ha ejercido una gran fascinación sobre mí. Podría existir una especie de contradicción entre lo dibujado y ciertos aspectos de figura pública, entre la obra y una gente tan necesitada de atención, de aceptación, como quien la hace. Esto lo describía yo en mi autobiografía *Cuevas sobre Cuevas*. Ahí señalo cómo, posiblemente, esa necesidad de reconocimiento se debe a que fui el tercero de mis hermanos, el más chico. Toda la atención se centró en ellos. A mí apenas me retrataron. Al montar una exposición iconográfica en el Museo José Luis Cuevas descubrí que apenas tenía fotografías de mi infancia. La segunda de mis hijas, que estudió dirección de cine en Nueva York, rescató mi imagen de una vieja película familiar en la que yo aparezco al fondo, muy borroso, y consiguió que apareciera en un vídeo yo solo, en un plano totalmente estelar, tratando de salir del lugar en el que mi padre no me prestó atención, no por falta de cariño, sino por cansancio de retratar niños. Yo tengo tres hijas y en mi caso sucedió lo mismo. Esto lo cuento para tratar de hallar razones psicológicas de esa necesidad de llamar la atención que definitivamente existe en mí. Aparte de la fotografía diaria, costumbre que, yo creo, es un desquite porque apenas me fotografiaron en mi infancia, yo tengo ganado un campeonato, casi mundial, de ser prácticamente el artista plástico más entrevistado y el más fotografiado.

–Para finalizar esta entrevista, que pasará a engrosar el récord: hemos hablado de sus pinturas y de sus dibujos, pero el caso es que la diferencia entre ambos es fundamentalmente de formatos y materiales. ¿Se opondría a considerar sus pinturas como dibujos?

–Son dibujos. También hay pinturas y hay lienzos, aunque no han estado en la exposición de Madrid. Cuando Ullán estaba haciendo la relación parece que se le escaparon. Cuando le pregunté por las pinturas que están en el Museo José Luis Cuevas, que son telas, y muy grandes, me contestó que no se las habían mostrado. También hay dibujos preparatorios de pinturas. Pero en lo que se refiere al color, reconozco que soy bastante parco con él. No soy colorista. No me expreso con el color, lo aplico para crear ciertas atmósferas, ciertas cosas. Eso ha sido también una reacción frente a los «colorines» de la pintura mexicanista, la de Rivera, por ejemplo, con su color mentiroso, destinado a los turistas. Además yo siento que México es un país en blanco y negro, bastante sombrío. La ciudad de México es también horriblemente oscura.

J. A.

PUNTOS DE VISTA



Nymphomaniac and Ancient Prostitute, 1997

¿Es posible definir el ensayo?

¿Es posible definir el ensayo, una vez admitido el principio de que no se somete a ninguna regla? ¿Qué poder cabe atribuir a esta forma de escritura, cuáles son, en definitiva, sus condiciones, sus deberes, sus apuestas?

Lo importante es la eficacia actual que se puede asignar al ensayo y las obras futuras que se podrán inventar en su registro. Pero, con todo, no resulta inútil echar una ojeada retrospectiva en dirección a su etimología y sus orígenes. Antes que nada, ¿de dónde proviene la palabra? Su historia se compone de muchos elementos notables y no merece ser desdeñada. Sólo interrogaré a la palabra *ensayo*, dejando de lado, no sin lamentarlo, los vocablos latinos que los contemporáneos de Montaigne han utilizado para traducir el título de su libro: *conatus, tentamina,* etc.

Essai se conoce en francés desde el siglo XII y proviene del bajo latín *exagium*, balanza; ensayar deriva de *exagiare* que significa pesar. Cerca del término se halla *examen*: aguja o lengüeta del fiel de la balanza y, por extensión, acto de pesar, examen, control. Pero otra acepción de *examen* designa el enjambre de las abejas, la bandada de los pájaros. La etimología común sería el verbo *exigo*, empujar hacia afuera, expulsar, más tarde exigir. Desde luego, es muy tentador que el sentido nuclear de las palabras actuales deba resultar de lo que han significado en un remoto pasado. Decir ensayo es decir pesada exigente, examen atento, pero también enjambre verbal que libera su impulso. ¿Por qué singular intuición el autor de los *Essais* hizo labrar una balanza en su medalla, añadiéndole la divisa *Qué sé yo*? Este emblema –destinado, por cierto, si los platillos están equilibrados, a simbolizar el espíritu en suspenso– representaba también el acto mismo del ensayo, el examen de la posición del fiel. Recurriendo a la misma metáfora de ponderación, Galileo, fundador de la física experimental, llamará *Il saggiatore* a la obra publicada en 1623. Si seguimos interrogando a los léxicos, aprenderemos que *essayer*, en el Este y el Sur de Francia competía con *prouver* y *éprouver* (probar y comprobar, pero también experimentar), concurrencia interesante que hace del ensayo un sinónimo de puesta a prueba o búsqueda de una prueba. Se trata, convengámoslo, de cartas de nobleza

semántica que nos llevan a admitir que la mejor filosofía es la que se manifiesta bajo la forma del ensayo.

Prosigamos por un momento la historia de la palabra. Su fortuna se extendió fuera de Francia. Los *Essais* de Montaigne tuvieron la suerte de ser traducidos y publicados en inglés por John Florio en 1603 e impusieron su título, si no su estilo. A partir de Sir Francis Bacon, se empiezan a escribir ensayos al otro lado del Canal. Cuando Locke publica su *Essay concerning Human Understanding*, la palabra ensayo no anuncia ya la prosa primeriza de Montaigne, sino que señala un libro que propone ideas nuevas, una interpretación original de un problema controvertido. Y con este valor la palabra será frecuentemente empleada. Pone en guardia al lector y le hace esperar una renovación de perspectivas, o al menos el enunciado de unos principios fundamentales a partir de los cuales será posible un nuevo pensamiento. Voltaire trastorna el conjunto de los hechos históricos en su *Essai sur les moeurs*; el acta inaugural de la filosofía de Bergson se titula *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Diderot, cuyo pensamiento armoniza a menudo con el de Montaigne, aporta una confirmación: «Prefiero el ensayo al tratado; un ensayo que me arroja algunas ideas geniales casi aisladas, que un tratado en que esos gérmenes preciosos acaban sofocados bajo el peso de las reiteraciones» *(Sur la diversité de nos jugements)*.

En cualquier caso, hay que tener cuidado de creer que la historia de la palabra *essai* y sus derivados sea un recorrido uniformemente triunfal. He celebrado hasta ahora la eminente dignidad del ensayo, pero debe admitirse que no le ha sido reconocida universalmente. El ensayo, al menos para algunos, tiene sus manchas e indignidades y de ellas es responsable la palabra misma. El ensayo, el golpe de prueba, no es más que una aproximación preliminar. Quien quiera llegar ¿no debe hacer algo más?

No es la lengua francesa sino la inglesa la que, a principios del siglo XVII, inventa la palabra *ensayista*, que desde sus comienzos comporta algo peyorativo. Se lee en Ben Jonson: *Mere essayists, a few loose sentences, and that's all!*: «Unos meros ensayistas, algunas frases descosidas y nada más». Parece que la palabra *essayiste* fue llevada tardíamente a Francia. Se la encuentra en 1845 en Théophile Gautier con el sentido de «autor de obras sin profundizar». Constatemos la sospecha de superficialidad que se liga con el ensayo. Montaigne mismo ofrece armas a los detractores del género. Ironiza o finge ironizar sobre su libro, pues sus estrategias son sutiles, al declarar que sólo pretende «desflorar, pellizcar la cabeza» de los temas escogidos: que no se le tome por un docto, por un hacedor de sistemas, por un autor de macizos tratados. La cabeza es la flor, no la raíz. Hay especialistas y artistas para investigarla. Él sólo escribe por placer, sin buscar una

retahila de citas y comentarios. Pero hay que constatarlo: los doctos lo despreciaron o, por mejor decir, se detuvieron en la diferencia de los géneros, defendiendo el profesionalismo del saber, del cual Montaigne, quizá por orgullo nobiliario, creía estar fuera de sospecha. La universidad, en el apogeo del período positivista, tras fijar las reglas y los cánones de la investigación exhaustiva y seria, rechazó tanto el ensayo como el ensayismo, arrojándolos a las tinieblas exteriores, a riesgo de prohibir, a la vez, el brillo de su estilo y sus audacias de pensamiento. Visto desde el aula y evaluado por el tribunal de tesis, el ensayista es un amable aficionado que se encuentra con el crítico impresionista en la zona sospechosa de lo no científico. Y es cierto que, perdiendo su substancia, el ensayo pudo derivar en crónica periodística, panfleto polémico, charla de bueyes perdidos. Estos subgéneros del ensayo no merecen, desde luego, un desprestigio particular. La crónica puede devenir pequeño poema en prosa; el panfleto, si lo escribe Benjamin Constant, puede ser *De l'esprit de conquête*; la charla puede encarnarse en la voz de Mallarmé. Pero una cierta ambigüedad sigue persistiendo. Lo digo con franqueza: si me dijeran que practico el ensayismo, me sentiría ligeramente herido, lo tomaría como un reproche.

* * *

Miremos imaginariamente la portadilla del libro en la edición de 1580: *Essais de Messire Michel, Seigneur de Montaigne, Chevalier de l'Ordre du Roi et Gentilhomme ordinaire de sa chambre*. Montaigne despliega todos sus nombres y títulos, y se vale de ellos.

Messire Michel figura en caracteres bastante mayores que la palabrita *Essais* que se aísla en la línea superior. Este título revela a la vez algo que se esquiva y algo que provoca: no dar pasto, en esos tiempos de intolerancia, con unas tesis demasiado afirmativas, a las acusaciones de herejía e impiedad. La inclusión en el *Index* tardó varios decenios. ¿Qué argumento puede dar a la censura religiosa un pensamiento cuyos productos, en su pluralidad aparentemente incoherente, se definen como esbozos, tentativas, fantasías, imaginaciones irresueltas? Es decir: no se pasa de un intento de pensar. Más aún: «Voy inquiriendo e ignorando» o «No enseño, narro». Se anuncia que no ha de buscarse en el volumen materia para litigios doctrinales. La humildad, mera apariencia, no es más que un alarde. Montaigne sabe perfectamente que se denomina ensayo al uso de una piedra de toque, de las que permiten determinar con firmeza la naturaleza y el título de un metal. Y declarándose autor de ensayos, Montaigne propone un desafío. Deja entender que un libro merece ser publicado, aunque permanezca inacabado, aun si no trata de ninguna esencia, si sólo ofrece una experiencia

inconclusa, si apenas consiste en unos ejercicios preliminares, con tal de que se relacione estrechamente con una existencia, la existencia singular de Messire Michel, Seigneur de Montaigne. No soy el primero en señalarlo. Es necesario que la importancia del individuo, de la persona (digámoslo con la palabra que Denis de Rougemont cambió tanto de sentido) sea tan considerable, fuera de toda consagración religiosa, histórica o poética, para que el primer gentilhombre que aparezca se preocupe en mostrarnos sus *ensayos*, en revelarnos sus *condiciones* y *humores*.

¿Con cuáles objetos y realidades ensaya Montaigne y cómo lo hace? Tal es la pregunta que debemos formularnos con insistencia si queremos comprender lo que está en juego en un ensayo. Constatemos ante todo que lo propio del ensayo es lo plural, lo múltiple, lo que legitima el plural del título *Essais*. No se trata sólo de tentativas reiteradas, de pesadas repetidas, de golpes de prueba a la vez parciales e infatigables. Esta pretensión de comienzo, este aspecto incoativo del ensayo, son seguramente capitales, porque implican la abundancia de una energía jubilosa que no se agota nunca en su propio juego. Y, más allá, su campo de aplicación es ilimitado, y la diversidad con la que se miden la envergadura de la obra y la actividad de Montaigne, nos dan desde la creación del género un panorama muy exacto de los derechos y privilegios del ensayo.

A primera vista digamos que se pueden distinguir dos vertientes del ensayo: una objetiva y otra subjetiva. Y añadamos en seguida que el trabajo del ensayo trata de establecer entre ambas vertientes una relación indisoluble. El campo de experiencia, para Montaigne es, ante todo, el mundo que se le resiste, son los objetos que el mundo le ofrece, es la fortuna que juega con él. Tal es la materia ensayada, la sustancia que se pesa, en un acto que, no obstante el emblema de la balanza, es en él menos instrumental que el practicado por Galileo. Es más una ponderación manual, una manipulación, una conformación. Montaigne entendía eso de «pensar con las manos», pues sus manos estaban siempre en movimiento, aunque se declarara incapaz de cualquier trabajo manual. Hay que saber, por junto, meditar y manipular la vida. No hace falta que recuerde estas maravillosas líneas: «¿Qué hay de las manos? Pedir, prometer, llamar, despedir, amenazar, orar, suplicar...» (Me detengo al comienzo de la prodigiosa lista en la cual Montaigne enumera los actos de que son capaces nuestras manos). A pesar de ciertas declaraciones, privilegiadas por una interpretación intimista, Montaigne no es un ausentista. Este hombrecito, cuyos andares son rápidos y firmes, cuyo espíritu y cuyo cuerpo rehuyen el reposo, se puso siempre a la cabeza de las personas, los cargos públicos, las situaciones peligrosas, para evitar exabruptos e imprudencias. No haré el inventario: el parlamento de Guyenne, la alcaldía de Burdeos, la corte del rey de Navarra. Recorrió por rutas insegu-

ras Francia, Italia, Suiza, Alemania; llegó a Roma y a su curia pontifical. Estuvo cerca de hambrunas y pestes, conoció brevemente la cárcel de Ligueurs (París); se unió a los ejércitos reales en campaña y no se sustrajo a los peligros omnipresentes: guerra civil, emboscadas, bandidaje. Admira la extraversión de este escritor que querrá, por su parte, pintarse a sí mismo. No dejó de observar los desórdenes del mundo. Supo ver perfectamente que los diferendos metafísicos y teológicos carecen de solución, salvo puñales y hogueras, y que la realidad evidente que debemos evitar está constituida por el conflicto violento entre los adeptos de creencias y partidos antagónicos. El *¿qué sé yo?* de Montaigne concierne a nuestro poder de probar la verdad de los dogmas y de alcanzar las esencias ocultas, pero no a nuestro deber de hacer prevalecer unas leyes protectoras que dejan a cada persona, a cada comunidad, la libertad de honrar a Dios conforme a las exigencias de su íntima convicción. Montaigne nada eludió de cuanto le rodeaba. Si por momentos fue más espectador que actor, habló tan lúcidamente que provocó la conmiseración activa por medio de la palabra, en el sentido de la tolerancia religiosa y la moralidad política. Se comprometió con los católicos y el rey, pero sin cegarse con los excesos de su propio partido y sin romper con Enrique de Navarra y los protestantes. Muchos intelectuales de hoy, para quienes el compromiso consiste en firmar manifiestos y bajar a la calle sin mayor riesgo, no han sabido conservar una equidad comparable.

Montaigne hace el ensayo del mundo, con sus manos y sus sentidos. Pero el mundo se le resiste y esta resistencia, por fuerza, la percibe en su cuerpo, en el acto de aprehensión. Y en este acto, ciertamente, Montaigne siente la presencia del objeto, pero a la vez el esfuerzo de su propia mano. La naturaleza no está fuera de nosotros, sino que nos habita, se da a sentir en el placer y el dolor. En su propio cuerpo, Montaigne ensaya los ataques de la enfermedad. A veces, la naturaleza, tan benevolente en su maternal solicitud, nos recuerda los límites que nos ha impuesto. Es la otra cara de su ley, de la ley de Dios, al cual, según las palabras de Shakespeare, tan cercano a Montaigne, «debemos una muerte». Montaigne le ha prestado la más aguda atención. Cuando sufre sus atroces cólicos de vejiga, debidos al mal de la piedra, intenta divertir su pensamiento (es el método que preconiza en uno de sus ensayos), mas no sin experimentar la curiosidad de afrontar el dolor, en su mismo hogar, allí donde clava su peor aguijón. «Toco donde más me duele… Si me practican cauterios o incisiones, quiero sentirlos». Cuando se desmaya al caer del caballo, es para espiar, en cuanto puede, sus estados de semiconsciencia en los que se imagina alcanzando ya a la muerte, jugando a la agonía. De tal suerte, habrá de morir después del ensayo general de su muerte, de su ejercitación. Hasta llegó a ordenar que interrumpieran su sueño, para que pudiese *entreverla*. El ensayo, en Montaigne, es, entonces, también, la mirada vigi-

lante que no cesa, con la cual observa los eventos de la enfermedad, y que le permite duplicar cada afección corporal con su eco en la consciencia. Montaigne no se olvidó de gustar la vida, con la misma atención que prestaba al mundo y a los libros, a la voz de los amigos más cercanos y a los lamentos más lejanos. Escuchó a su cuerpo con la misma apasionada intensidad con la cual algunos de nuestros contemporáneos, los que reducen el universo a este último refugio de la angustia y el gozo viscerales.

* * *

Pero no se detiene allí, todavía, la actividad del ensayo. Lo que se pone a prueba, precisamente, es el poder de ensayar, de poner a prueba, la facultad de juzgar y de observar. Para cumplir plenamente con la ley del ensayo, el ensayista debe ensayarse a sí mismo. En cada ensayo dirigido a la realidad externa o a su cuerpo, Montaigne experimenta sus propias fuerzas espirituales, su vigor y su insuficiencia. Éste es el aspecto reflexivo, la vertiente subjetiva del ensayo, en el cual la consciencia de sí se despierta como una nueva instancia del individuo, instancia que juzga la actividad del juicio, que observa la capacidad del observador. Desde su aviso *Al lector*, abundan las declaraciones en las que Montaigne asigna un papel primordial al estudio de sí, a la autocomprensión, como si el beneficio buscado por la consciencia fuera echar luz sobre el yo, para sí mismo. En la historia de las mentalidades, la innovación es tan importante que se ha complacido en saludar en los *Essais* el advenimiento de la *pintura del yo*, al menos en lengua vulgar. En efecto, Montaigne fue precedido por los autobiógrafos religiosos y por Petrarca, pero en latín. En esto se advirtió su principal mérito, su novedad más tocante. Pero lo que importa es remarcar que Montaigne no nos ofrece ni un diario íntimo, ni una autobiografía. Se pinta mirándose al espejo, es cierto, pero más a menudo todavía, se define indirectamente, como olvidándose, expresando su opinión. Se pinta con toques dispersos con motivo de asuntos de interés general: la presunción, la vanidad, el arrepentimiento, la experiencia. Se pinta hablando de la amistad y la educación, se pinta meditando sobre la razón de Estado, evocando las matanzas de los indios, cuestionando las confesiones obtenidas bajo tortura en los procesos criminales. En el ensayo según Montaigne, el ejercicio de la reflexión interna es inseparable de la inspección de la realidad exterior. Después de haber abordado las cuestiones morales, escuchado las sentencias de los autores clásicos, afrontando los desgarros del mundo actual, al tratar de comunicar sus *cogitaciones*, se descubre consustancial a su libro, ofreciendo una representación indirecta de él mismo, que sólo pide completarse y enriquecerse: «Yo soy la materia de mi libro».

A los que reprochan a Montaigne su complacencia egocéntrica (efectivamente, escribió «Me enrollo en mí mismo», bella imagen del repliegue narcisístico) hay que observarles que a menudo olvidan reconocer la contrapartida de este interés dirigido al espacio interior: una infinita curiosidad por el mundo exterior, por la proliferación de lo real y por los discursos contradictorios que pretenden explicarla. Es a partir de aquí desde donde se siente reconducido hacia sí mismo, es decir, hacia las certezas inmediatas de la vida personal: espíritu, sentidos y cuerpo, estrechamente mezclados. Define su libro como «un registro de los ensayos de mi vida», como si no hubiese tenido otra preocupación que escucharse vivir, sufrir, gozar, en una interrogación continua. Pero los ensayos de su vida, al desbordar su existencia individual, conciernen a la vida de los otros, que él no puede separar de la suya. Me gustaría que los hombres de nuestro tiempo recordaran la sugestión de Montaigne: «Hay que tomar partido por aplicación de un designio... Y mi palabra y mi fe son piezas de este cuerpo común que está presente: su mejor efecto, lo doy por sentado, es el servicio público». A continuación, fija sus condiciones: «No siempre es placentero para un hombre de bien servir a su rey y a la causa general de las leyes». Y más aún: «Es pagar cara una conjetura hacer quemar vivo a un hombre». He allí, pronunciadas claramente y en alta voz, las lecciones de compromiso, de resistencia civil, de tolerancia. Lo que está en cuestión no es aquí el autorretrato, sino la obligación cívica y el deber de humanidad. Sólo en unas propuestas tan generales y que tocan tan vivamente al lector que aún hoy nos comprometen a una decisión moral, Montaigne se expresa por añadidura, y sabe que lo hace. Al igual que he visto la experiencia del mundo en el mismo origen de la mirada introspectiva, reconozco el paso, la voz, el gesto de Montaigne y sobre todo su experiencia interior, de la insuficiencia de la razón especulativa, cuando enuncia de una manera tan persuasiva una regla de conducta que concilia la «amistad que cada quien se debe» y la amistad que debemos a todos los hombres y, más ampliamente todavía, a cuanto vive. ¿Habría ejercido Montaigne semejante seducción en el curso de las generaciones, sobre tantos lectores y escritores, si no hubiera hallado el secreto de conjugar la confidencia personal, la experiencia de los libros y los autores y, sobre pruebas directamente ensayadas, el aliento a la compasión, al valor sin fanfarronería, al legítimo y reconocido gozo de vivir? Reunir de tal manera la vertiente objetiva y la subjetiva del ensayo no es tan fácil y Montaigne no lo consiguió de una sola vez. He creído haber podido mostrar al menos tres tipos de relaciones con el mundo experimentadas por él, al ritmo de un movimiento repetido, como el de un pasacalle o una chacona. La dependencia sufrida, luego la voluntad de independencia y reapropiación, finalmente la interdependencia aceptada y «los oficios mutuos».

Para terminar, hay un último ensayo que debo mencionar, un ensayo acumulativo. La última puesta a prueba es el ensayo del habla y la escritura, que reúne las tres suertes de ensayos que acabo de evocar, que les da forma y los reagrupa. Escribir, para Montaigne, es, de nuevo y una vez más, ensayar, con fuerzas siempre renovadas, con un impulso primario y primigenio, para tocar al lector en lo vivo y arrastrarlo a pensar y a sentir más intensamente. A veces, para sorprenderlo, escandalizarlo y provocar su réplica. Montaigne, escribiendo, quería conservar algo de la viva voz, y sabía que «el habla pertenece por mitades a quien dice y a quien escucha».

El ensayo culmina, entonces, en Montaigne, en los abandonos y las astucias del lenguaje, en los entrelazados de los hallazgos y los préstamos, en los añadidos que afluyen y enriquecen, en el bello efecto de las sentencias, en el desaliño y el desgaire dirigido de las disgresiones, que forman prolongaciones multiplicables.

Se ha creído, muy erróneamente, que se puede abrir el volumen de Montaigne en cualquier página, y leer dos o tres frases, a pequeños sorbos, siempre con sorpresa y provecho. Montaigne, por el contrario, no es un autor del que se deba aprovechar más que de otros. Cada capítulo y –Butor lo ha mostrado muy bien– cada libro, y la obra en su conjunto, poseen una estructura, un plan arquitectónico disimulado. Pero en cada página, en cada párrafo, es verdad, la arista es tan afilada y el golpe tan decidido, que sentimos estar en el tiempo de la partida, del comienzo. Tal es la suerte merecida por los libros cada una de cuyas frases ha sido escrita con placer.

Quisiera insistir, para completar mis definiciones, en un punto capital. El ensayo es el género literario más libre. Su ejecutoria podría ser la frase de Montaigne que ya he citado: «Voy inquiriendo e ignorando». Agregaría por mi cuenta: sólo un hombre libre o liberado puede inquirir e ignorar. Los regímenes serviles prohiben inquirir e ignorar o, al menos, reducen estas actitudes a la clandestinidad. Estos regímenes intentan imponer a todos un discurso sin fallas y seguro de sí, que nada tiene que ver con el ensayo. La incertidumbre es, a sus ojos, un indicio sospechoso.

Roger Caillois, hablando de las dificultades que encontró como redactor jefe de *Diogène*, revista internacional de filosofía y de ciencias humanas, me decía que recibía desde los países totalitarios unos textos que podían considerarse como informes, procesos verbales, declaraciones de principios, comentarios al dogma, pero nunca ensayos, en tanto el ensayo supone riesgo, insubordinación, imprevisión, peligrosa personalidad. Creo que la condición del ensayo, y su materia misma, es la libertad del espíritu. La fórmula puede parecer un tanto enfática, pero la historia contemporánea, por desgracia, se encarga de enseñarnos que es un bien no compartido comúnmente.

Vuelvo sobre algunas preguntas más apremiantes. Pascal, criticando a Montaigne, aunque reconociéndole sus méritos, lo calificaba de incomparable y es verdad que Montaigne ha sostenido una apuesta: aparecer como único. No por ello nos dispensa de compararnos con él y de preguntarnos humildemente a nosotros, los modernos que escribimos ensayos –y hasta ensayos sobre Montaigne ¿por qué no?– si hemos sabido conservar, practicando el ensayo, la preocupación por el riesgo, la apertura y los sentidos múltiples, de todo lo cual nos ofrece ejemplos. Me pregunto: ¿he ido al encuentro de mi mundo como Montaigne fue al encuentro del suyo? He tenido el deseo de hacerlo, pero apenas lo he cumplido de manera indirecta, por reacción, a través de Kafka, Rousseau y Montaigne, o de los emblemas revolucionarios y la edad neoclásica. He creído que se podía ayudar a los hombres de hoy hablándoles de las obras lejanas y olvidadas, traicionadas, del cual nuestro mundo, no obstante, ha surgido. ¿He tenido la audacia de presentarme, como Montaigne, «de pie y acostado, por delante y por detrás, a izquierda y a derecha, en todos mis recodos naturales»? Aquí también, lo confieso, he vacilado en seguir su ejemplo, salvo en la manera, también indirecta, de hablar de sí mismo hablando de otro, lo cual es inevitable. ¿No dijo Montaigne: «Todo movimiento nos descubre»? Pero pienso, por ejemplo, en Marcel Raymond, que supo abandonar el ensayo crítico por la poesía, el diario íntimo y la autobiografía. La obra crítica, tributaria de otra obra a comentar, era un marco demasiado estrecho para lo que tenía que decir en nombre propio y conforme a la autoridad de su experiencia íntima.

Montaigne, argumentaba, a su manera, citándolos puntualmente, sobre los autores que había leído; no se ligaba a ninguno, salvo para compararlos cuando le daba gusto hacerlo, evaluando en algunos párrafos sus respectivos méritos. Hay en Montaigne literatura comparada, crítica literaria. Montaigne se sirvió de Plutarco y de Séneca sin escribir un libro, siquiera un capítulo, sobre ninguno de ambos. Su estética es la mezcla. Pero el ensayo literario, tal como se lo practica habitualmente hoy, se sirve de ella de otra manera: sigue el paso de un solo escritor, lo sigue en sus movimientos, se instala en su consciencia, lo escucha de modo privilegiado, etc. La comparación, decididamente, no nos resulta favorable. ¿No hay, por nuestra parte, una vitalidad menor, un gusto más restrictivo por el orden y la unidad intelectual?

Hay que reconocer que el ensayo crítico actual deriva, en ciertos aspectos, de la glosa, del comentario, de esta «interpretación de las interpretaciones» de la cual ya se burlaba Montaigne, no sin ironizar un poco sobre sí mismo. Pero es verdad que nuestro paisaje es diferente. ¿Cómo podría ignorar un ensayista contemporáneo la presencia masiva de las ciencias humanas, en plural: lingüísticas, sociológicas, psicológicas, etc., que ocu-

pan la mayor parte de la escena intelectual? Y aunque tuviéramos dudas –y las tengo– sobre su pleno carácter científico, y aún sobre su aptitud para encaminar adecuadamente la búsqueda de sentido en una vida o una obra, no puedo abstraerme de lo que me enseñan y que deseo, a la vez, conservar y superar en un esfuerzo cada vez más libre y más sintético. Se trata, como se ve, de sacar el mejor partido de tales disciplinas, de aprovechar todo lo que estén en condiciones de ofrecer y, finalmente, de procurar que avancen, con libertad y reflexión, en su favor y en el nuestro. La tarea, pues, no es quedarnos en lo que las ciencias humanas, con su lenguaje impersonal o aparentemente tal, son capaces de revelar estableciendo relaciones controlables, describiendo estructuras exactas. Éste es el material que deberemos orquestar en nuestra lengua personal, a todo riesgo. Nada disculpa elaborar un saber sobrio y escrupuloso, pero a condición de que dicho saber sea asumido por el placer de escribir y, sobre todo, por el interés vivo con que tomemos la consideración de los objetos del pasado, confrontados con el presente, donde no estamos solos ni queremos estar solos. A partir de una libertad que escoge sus objetos, que inventa su lenguaje y sus métodos, el ensayo, en el límite ideal donde sólo *ensayo* concebirlo, debería saber aliar ciencia y poesía. Debería ser, a un tiempo, comprensión del lenguaje del otro e invención de un lenguaje propio; escucha de un sentido comunicado y creación de relaciones inesperadas en el corazón del presente. El ensayo, que lee el mundo y se da a leer, reclama la puesta en obra simultánea de una hermenéutica y de una audacia aventurera. Cuanto mejor perciba la fuerza actuante de la palabra, mejor actuará en su momento. De ello resulta una serie de exigencias casi imposibles de satisfacer enteramente. Formulémoslas, de todos modos, para terminar, a fin de contar con un imperativo que nos oriente: el ensayo debe siempre estar atento a la respuesta precisa que las obras o los hechos interrogados devuelven a sus preguntas. No debe romper nunca su servidumbre a la claridad y belleza del lenguaje. Por fin, cuando llegue el momento, el ensayo soltará amarras e intentará a su vez ser él mismo una obra, con su propia y temblorosa autoridad.

Jean Starobinski

Traducción de Blas Matamoro

Tres esbozos del último Rilke

A fines de junio de 1921, en un viaje por el Valais en compañía de Baladine Klossowska («Merline»), Rilke descubre el castillo de Muzot. Como la súbita respuesta a una pregunta que durante largo tiempo lo había acompañado («¿Dónde, oh, dónde está el lugar...?»[1]), el poeta reconoce en el torreón de Muzot, situado en medio de un valle de montañas acogedoras («se diría, en cierto modo, un tablero de ajedrez con colinas, donde éstas se mostraran desplazándose y ordenándose convenientemente»[2]), la encarnación de ese *lugar* habitable incesantemente buscado. La sobriedad y espiritualidad de aquel paisaje, su peculiar flora y la respiración de una soledad casi sobrehumana vincularán este lugar –y, en general, todo el territorio del Valais– a otros que la memoria de Rilke había conservado con especial viveza: Andalucía (sobre todo Ronda) y la Provenza.

En Muzot se inicia la última etapa creadora de Rilke. La culminación de las *Elegías de Duino* –interrumpidas desde 1912– en febrero de 1922, y el surgimiento en ese mismo mes milagroso de todos los *Sonetos a Orfeo*, suponen la consecución de un proyecto poético cuyas metamorfosis se habían ido sucediendo en busca de una suerte de *lengua de pasaje*. En efecto, el aliento que recorre esos dos grandes ciclos es el de una religación desde la precariedad: «buscar asilo en el vórtice, *ser* en el movimiento»[3].

La extenuación a que Rilke somete el idioma –esa hipertensión de un verso que ha de ser capaz de resonar muy cerca del cielo– terminará agotando al propio poeta. Muy pronto aparecerán los primeros síntomas de la enfermedad que acabará siendo mortal. Los poemas que surgen tras las *Elegías* y los *Sonetos* están escritos desde un espacio nuevo: el de una apacibilidad y comunión con el mundo –con el espacio interior del mundo *(Weltinnenraum)*– que van a caracterizar la obra poética de estos

[1] Elegías de Duino, *V, 73.*

[2] *Carta a la princesa Marie Von Thurn und Taxis, 25 de julio de 1921.*

[3] *Vid. el excelente ensayo de Vincenzo Vitiello «Final», en* Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento, *volumen primero, Madrid, 1996, p. 83.*

años finales de Rilke[4]. Hay una transparencia del lenguaje, que parece estar definitivamente purificado, y «se tiene la impresión de que el alemán extremadamente depurado de este poeta se quisiese transformar, por decirlo así, en un lenguaje de peces o pájaros, no perceptible ya o no perceptible aún por el oído humano»[5]. A este mismo período pertenecen las colecciones de poemas franceses: *Vergers, Les Roses, Les Fenêtres, Quatrains Valaisans*[6].

Los textos que aquí presentamos son esbozos de poemas. Como tales deben leerse. Los dos primeros, «Mausoleo» y «Urna, ovario...», escritos en un corto espacio de tiempo, hablan de ese lugar *indecible* en que lo humano se transforma en una realidad desconocida: el mausoleo, la tumba, la urna funeraria. Ahí, en ese mismo lugar, lo humano reconoce su pérdida, que para Rilke constituye «nuestra posesión». El *corazón* (símbolo a lo largo de su obra de la infinita interiorización del mundo a la que estamos llamados) sufre una serie de transformaciones después de la muerte. Pasa a habitar un estadio más sutil de la materia: el reino de lo gustativo u olfativo («fruto o bálsamo»; *fruto balsámico*, literalmente, en el original alemán) en que para el último Rilke se concentra lo *espiritual terrestre*. Ese reino forma parte de otro más vasto, ilimitado: el aire, el espacio entre los astros, el viento. Y el corazón del poeta ha ido a habitar lo más secreto e invisible de ese reino: el «interior del viento», el único lugar en el que puede estarse completamente a salvo: allí hay «*ser* en el movimiento».

Si nos fuera dado entender el carácter fragmentario e inconcluso de estos textos como parte constitutiva de su ser, de su *verdad*, podríamos decir que son un signo o una encarnación de ese *llanto por lo indecible* de que habla Rilke en el segundo de estos poemas[7]. «Lo que nadie

[4] *En enero de 1927, apenas un mes después de la muerte de Rilke, Antonio Marichalar publica en la* Revista de Occidente, *acompañándolo de la traducción de un fragmento de los* Cuadernos de Malte Laurids Brigge, *un texto titulado «Rilke, el ido». Se trata de la evocación de un viaje en compañía de Valéry al castillo de Muzot. En él la figura de Rilke aparece ya descrita en esa intimidad con el «espacio angélico» que explica la extraña transparencia de sus últimos poemas. Marichalar, que ya había colaborado en un número homenaje a Rilke de la revista francesa* Cahiers du mois *en 1926, será, junto con José Bergamín, que también participa en ese número, el primer español en ocuparse de la figura de Rilke.*

[5] *Vid. Hans Egon Holthusen,* Rainer Maria Rilke, *Alianza Editorial, Madrid, 1968, p. 236. Traducción y notas de Jaime Ferreiro Alemparte.*

[6] *Vid., para las peculiaridades de esta adopción del francés como lengua poética por parte de Rilke, las lúcidas observaciones de Philippe Jaccottet en «Une voix, presque mienne», ensayo recogido en* Une transaction secrète, *Paris, Gallimard, 1987, pp. 145-151.*

[7] *Pero ¿cómo saber, al menos para los dos primeros textos, si esa inconclusión obedece a una indiferencia, un cansancio o una distracción ocasional del poeta, o responde más bien a esa interrupción en el límite de lo decible que, como en el caso de las* Elegías, *le hizo esperar a veces muchos años para la consecución de un poema, como si también la escritura estuviera sometida a la hibernación del mundo natural y aguardara pacientemente la floración imprevista, milagrosa?*

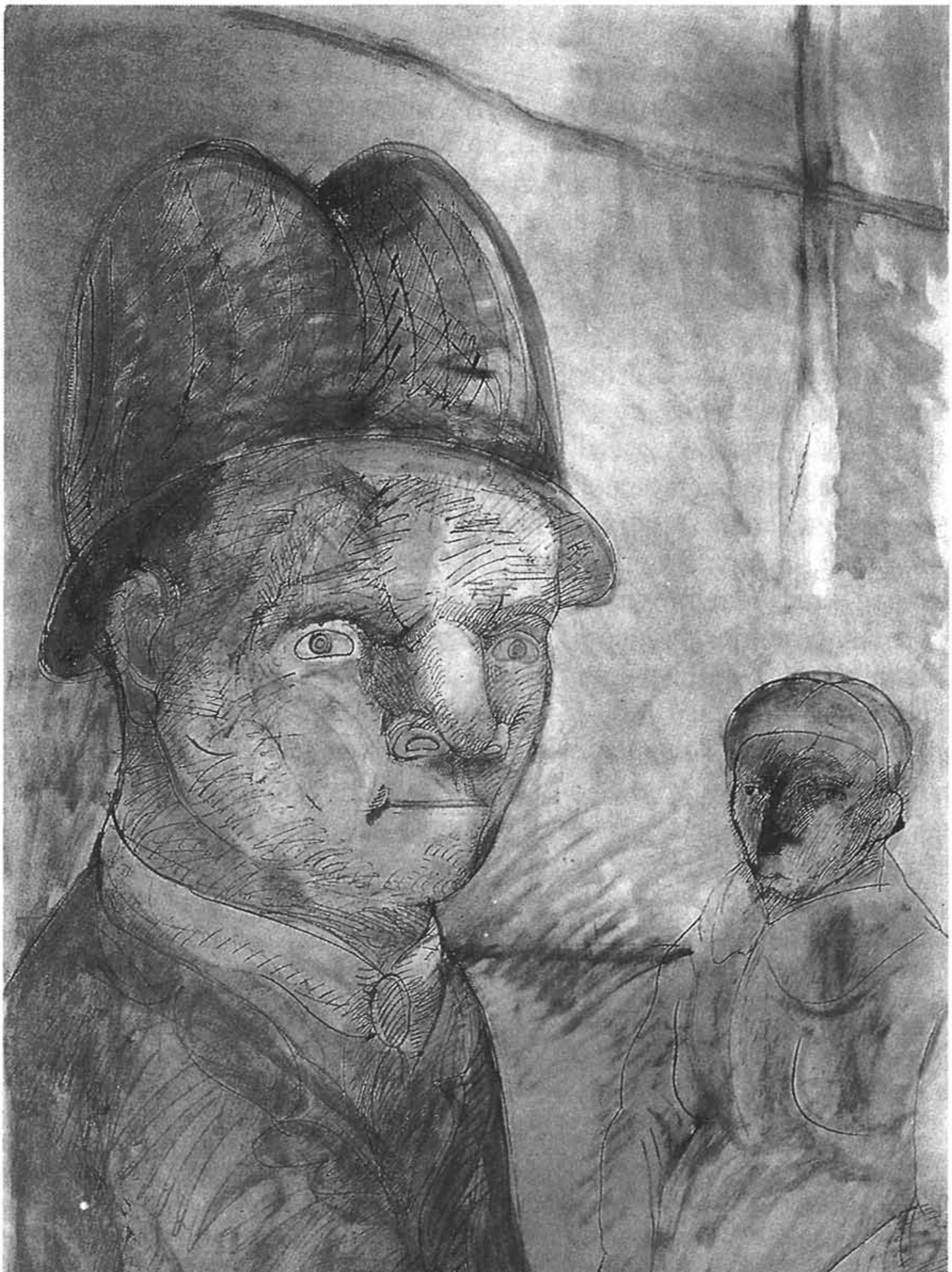
puede describir», es, precisamente, la *pérdida* que nos funda. A diferencia de las corzas y gacelas, que no tienen rostro individual, que renacen en la vida incesante de la especie (como la entera naturaleza, esa madre en cuyo interior respiramos y que apenas parece conocernos); a diferencia, sí, de los animales, nosotros morimos *de verdad*: perdemos nuestro rostro *(Gesicht)* y el tiempo nos precipita en lo profundo. La pregunta fundamental, en Rilke, es si tras la pérdida del rostro obtendremos un semblante *(Antlitz)*, un rostro transparente y recogido en sí mismo como el del ángel de las *Elegías*[8].

El tercero de los fragmentos que aquí se presentan, «Ven tú, el último a quien reconozco...», constituye la final anotación de Rilke, escrita pocos días antes de morir[9]. El texto habla del dolor –que hay que interpretar como profundamente físico, proveniente de esa interioridad del cuerpo que es también un espacio de lo desconocido. Como en las muertes jóvenes cantadas por Rilke en las *Elegías*, en los *Sonetos* o en varios de sus *Réquiem*, como en el caso de las amantes que esperan sin esperanza al que nunca vendrá, también aquí, en este texto testigo de su propio morir, la supresión de todo futuro actúa como una revelación de la verdad única del presente: la soledad en esa «tortuosa hoguera del sufrir» no admite tampoco el recurso al pasado, a las fantasmagorías reconfortantes de la memoria; y si bien en los versos finales parece sobrevivir un recuerdo de las enfermedades de la infancia, inmediatamente la *voz del dolor* lo acalla, exigiéndose a sí misma una desnudez, un despojamiento y una pureza que constituyen la renuncia última: «Cuanto más audaces y puros / perdamos, mejor». La llama arde sola, secreta: *sin nadie que me conozca.*

Rafael-José Díaz

[8] *Vid. especialmente la «Elegía II», 9-17.*

[9] *Dos de sus últimas cartas describen su estado y sentimientos en la fase terminal de la enfermedad: «¡Día y noche, día y noche... el infierno! ¡Habrá que conocerlo! Lo más grave, lo más penoso: abdicar, ser "un enfermo". El perro enfermo sigue siendo un perro. Nosotros ¿somos todavía nosotros en un cierto grado de intolerables sufrimientos?» (a Nanny Wunderly, 8 de diciembre de 1926); «He caído enfermo de una manera miserable e infinitamente dolorosa, una alteración de las células poco conocida, en la sangre, es la causa de los más crueles procesos, diseminados por todo el cuerpo. Y yo, que nunca fui capaz de mirarlo cara a cara, aprendo a habérmelas con un dolor inconmensurable, anónimo. Lo aprendo con dificultad, bajo innumerables rebeliones y turbiamente asombrado. Quería que usted supiera de esta mi situación, que no será de las más pasajeras» (a Rudolf Kassner, 15 de diciembre de 1926).*



Autorretrato con mujer, 1980

Tres esbozos

Mausoleo

Corazón de rey. Médula de un alto
árbol soberano. Fruto o bálsamo.
Dorada nuez cordial. Amapola-urna
en medio de la mediana construcción,
(donde el eco surge
como una astilla del silencio,
si tú te mueves,
pues pareciera
que tu anterior actitud
fuese demasiado sonora...)
sustraído a los pueblos
amigo de las estrellas,
en los círculos invisibles
gira el corazón del rey.

¿Dónde está, adónde se fue
el de su grácil
amada?
Sonrisa, desde afuera,
en la redondez vacilante
de los frutos serenos;
o de la polilla, tal vez,
objeto precioso, ala de crespón, tacto...

¿Pero dónde, dónde, el que ella cantaba,
el que ella cantaba en lo uno,
el corazón del poeta?
Viento
invisible,
interior del viento.

Muzot, octubre 1924

URNA, ovario de la amapola–,
oh y las ligeras, las rojas
hojas que su viento arrebata sin saber…
¡Como los hijos del hijo!
Todos, siempre que hayan sido superados,
cada uno aisladamente, inciertos.

Y ahí el tiempo se precipita con ellos en lo profundo;
¿qué queda de los precipitados?
Una imagen descolorida y cartas amarillentas
y en el que aún vive lo que nadie puede describir.
Lo indecible, que nosotros lloramos infinitamente…
No como corza y gacela,
que serenamente reaparecen en el animal futuro,
tan seguras como antes.

Nuestra posesión es la pérdida. Cuanto más audaces y puros
perdamos, mejor.

Muzot, final de octubre de 1924

VEN TÚ, el postrero, a quien reconozco,
temible dolor en el tejido del cuerpo:
como llegué a arder en el espíritu, mira, ardo
ahora en ti; la madera se ha opuesto largo tiempo
a acoger la llama que tú enciendes,
pero ahora te alimento y ardo en ti.
Mi existencia aquí apacible vendrá a ser,
con tu furor, un furor del infierno, no de aquí.
Enteramente puro y sin un plan, libre del futuro,
subí a la tortuosa hoguera del sufrir,
sabiendo que no podría comprar nada futuro
en este corazón donde toda provisión callaba.
¿Soy todavía ese que arde, irreconocible?
No arrastro hacia adentro a los recuerdos.
O vida, vida: estar afuera.
Y yo en la llama. Sin nadie que me conozca.

[Renuncia. No es como las enfermedades
en la infancia. Dilación. Pretexto para
hacerse mayor. Todo maduraba y susurraba.
No mezcles en eso lo que entonces te sorprendía]

(Val-Mont, hacia mediados de diciembre 1926:
última inscripción en el último cuaderno)

Traducción de Rafael-José Díaz **Rainer Maria Rilke**

Paulo Freire: memoria y perfil de su pensamiento

El fallecimiento de Paulo Freire en el mes de mayo del año pasado constituye una lamentable pérdida que ha cogido a muchos por sorpresa. Sin embargo, es difícil que su figura quede huérfana en el panorama de la enseñanza latinoamericana, pues son tantas las investigaciones sociopedagógicas promovidas a la luz de sus enfoques alternativos de los 70, que la cultura popular se siente acompañada por los instrumentos proporcionados por Freire.

El trabajo intelectual de Paulo Freire (1921-1997) se ha caracterizado desde sus inicios por poner la mirada en el espacio popular de los más postergados de América Latina. Sobre todo si tenemos en cuenta que es precisamente en las *favelas* de Brasil donde se inicia el desarrollo de su método de alfabetización, cuyo eco pedagógico tiene efectos específicos en diferentes lugares del Tercer Mundo donde se requiere conocer y practicar la denominada «alfabetización de adultos».

El aporte práctico y conceptual del trabajo de Freire ha sido de incalculables consecuencias en colectivos de indígenas, obreros y campesinos, puesto que, al abordar el vasto tema de la educación en América Latina y al emplear con los más pobres el «método de alfabetización liberadora», son miles en el continente los que pueden decir que gracias a Freire han encontrado un camino de dignidad y cultura. Algunos consideran incluso en términos metafóricos que, después de 1888 (fecha que pone fin a la esclavitud en Brasil), es Paulo Freire la persona que más ha contribuido a romper las cadenas de la opresión, ya que la práctica de su enseñanza ha sacado definitivamente a la gente del analfabetismo y la incultura[1].

Todo ello, sin duda, es una contribución de carácter escolar muy destacada en la cultura y en el mundo de los pobres, causando consecuencias específicas allá donde se encuentran carencias de naturaleza educacional. Consideramos que precisamente por esta circunstancia dicho ámbito sociocultural latinoamericano no se resentirá con la ausencia de Freire, pues sus dos trabajos más conocidos, como son *Pedagogía del oprimido* y *La edu-*

[1] Pueblos del Tercer Mundo *(Madrid), 1997, n.º 276, p. 35.*

cación como práctica de la libertad, se divulgan desde hace mucho en fichas, bibliotecas y manuales encargados de proporcionar información alfabetizadora a cientos de educandos latinoamericanos.

La docencia universitaria en Brasil, la actividad académica en Europa, los doctorados *Honoris causa* por las universidades de Norteamérica, el exilio por distintos países de América Latina a partir del golpe militar en Brasil en 1964, no han impedido a Paulo Freire seguir compartiendo y desarrollando los distintos intereses educacionales de los analfabetos (y de los alfabetizados) gracias al método escolar propuesto en sus escritos. Ha sido siempre una tarea especialmente llamativa para un hombre que no ha podido dejar de sentir el hálito de la esperanza y el optimismo dentro del quehacer intelectual de educar a los necesitados de palabra. La impronta cristiana existente en el talante humano de Freire ha permitido sentir que contribuir a un trabajo colectivo de esa naturaleza siempre tendrá frutos necesariamente positivos y buenos.

En términos generales, para Freire la alfabetización más correcta que puede darse en un sujeto es aquella que termina por comprender que la cultura es un proceso constante en la vida de la persona. Este enfoque de cosas facilita a la vez definir y caracterizar los elementos educacionales que asimilamos, los cuales, según criterios freireianos, no son «inocentes» o «neutros» respecto a la inserción que adquirimos en la sociedad. Pues nuestro sistema cultural, que nos viene dado, proporciona una determinada «alfabetización» que impide una verdadera liberación en el colectivo social que busca aprender. ¿Por qué? Para Freire, la educación burguesa fomenta *a priori* unos específicos «reversos» culturales que van a determinar la creación de una «visión del mundo» (*Weltanschauung*) que recalca las diferencias entre dominadores y oprimidos, quedando de este modo pendiente la necesaria igualdad entre las personas respecto a la cultura y la sociedad actual.

El papel de estas preocupaciones de Freire, expresadas en distintos estudios, adquiere una mayor consistencia cuando observamos que nuestro autor no pierde nunca de vista que toda su producción se apoya en conceptos sociales y categorías históricas. Es decir que tiene siempre a la vista la naturaleza visible del educando del Tercer Mundo, buscando aplicar el método de alfabetización propuesto en una conciencia determinada que se encarna en unos hombres concretos. De aquí el eco extraordinario de Freire cuando es asumido en una colectividad específica (obrera, indígena, campesina), el desarrollo y el fomento de los llamados «círculos de cultura» que responden a las necesidades escolares básicas de dichos colectivos.

A través del diálogo y de la lucha por reivindicar los derechos culturales de los más postergados, se revela de los estudios de Freire una serie de pos-

tulados éticos y morales que descansan en hacer posible una profunda transformación educacional gracias al influjo de la cultura en el mundo pobre. Esta expectativa de carácter revolucionario está impedida, para Freire, por una serie de elementos distorsionadores latentes en la sociedad, formulados por lo que nuestro autor denomina «teorías de la acción antidialógica» (conquista, dividir para oprimir, manipulación e invasión cultural), causando un determinado bloqueo a las ansias de libertad y enseñanza de grandes sectores populares latinoamericanos[2].

Sin entrar a discutir los aportes freireianos más característicos de su obra y trabajos de campo, lo primero que resalta en sus materiales es un rico ensamblaje entre contenidos empíricos y conceptuales. En ambos casos señalamos tres aspectos de cada uno de ellos.

Empíricos:

1. Podemos decir que Freire descubre que el agente que proporciona «enseñanza» no siempre enseña lo que requieren los educandos. Gracias al método freireiano, en los educandos se logran consecuencias educacionales superiores a los que pretende una educación oficial docente, pues Freire no intenta burocratizar la cultura producida desde la marginalidad. Los procesos de enseñanza elaborados con un colectivo popular tratan de no mutilar la creatividad manifiesta en educandos que permanecen interpelados por la novedad de su propia formación. Con ello están participando de un «descubrimiento» que les permite asumir o instalarse en la construcción de una determinada realidad (social, ideológica, cultural), desvelando de este modo, en palabras de Freire, el carácter político del analfabetismo. En esta medida, Freire estima engañoso considerar aspectos particulares del analfabetismo como «un problema estrictamente lingüístico o exclusivamente pedagógico o metodológico»[3].

2. Freire también examina las relaciones educador-educando, observando qué conceptos y valores de la educación se transmiten por la enseñanza, y en qué sentido son o no útiles al sujeto que aprende: en ambiente de pobreza es francamente absurdo aprender a leer a partir del silabario, palabras y lenguajes, sin tener en cuenta la problemática social existente en este contexto.

3. Por último, Freire reivindica la necesidad de dar la palabra al que está en proceso de educación para no repetir sin más la «cultura» que trae el

[2] *Paulo Freire,* Pedagogía del oprimido. *Ed. Siglo XXI, Madrid, 1995, pp. 179-219.*

[3] *Paulo Freire. «Alfabetización de adultos. Visión crítica y visión ingenua», en* La naturaleza política de la educación. *Ed. Paidós-MEC, Barcelona, 1990, pp. 35-36.*

educador. Es algo que consiste sobre todo en desarrollar una percepción de carácter ideológico-cultural respecto a la inteligencia y al conocimiento presente en colectivos «incultos», ayudando a elaborar, a partir de ellos mismos, lo más destacado de este patrimonio lingüístico, cognitivo y social.

Conceptuales:

1. *Concientización:* en Freire, consiste en un proceso de aprendizaje que haga posible entender en el analfabeto que sus carencias educacionales, intelectuales o escolares no provienen de una dificultad innata en dicho sujeto pensante. Se trata de hacer consciente que sus carencias educacionales tienen bases de carácter político-social, que en gran medida son el reflejo de la naturaleza parcial y discriminadora que tienen la escolaridad y la cultura en nuestras sociedades dependientes de Latinoamérica. El desarrollo de estos postulados de Freire ha causado resonancias en espacios de investigación alternativos al *status quo.*
2. *Función dialógica:* Formulación que expresa en Freire la necesidad de conversar y capacitarse para «saber oír» por parte del educador cuando se aproxima a los ámbitos socioculturales necesitados de alfabetización, particular o colectiva. Es una perspectiva metodológica que en realidad intenta recuperar la mediación del diálogo en todo proceso de conocimiento y aprendizaje.
3. *Educación bancaria:* es una definición expresamente planteada por Freire en *Pedagogía del oprimido,* cuyo contenido resulta opuesto a la «concientización» y a «la función dialógica» existente en todo proyecto serio de alfabetización liberadora. La educación bancaria consiste en una asimilación acrítica por parte del educando de una serie de informaciones cognoscitivas y esquemas que impiden una auténtica autocomprensión de la persona que busca transformarse y conocer: «De este modo, la educación se transforma en un acto de depositar, en el cual los educandos son los depósitos y el educador quien deposita. En vez de comunicarse, el educador hace comunicados y depósitos que los educandos, meras incidencias, reciben pacientemente, memorizan y repiten. Tal es la concepción "bancaria" de la educación, en que el único margen de acción que se ofrece a los educandos es el de recibir los depósitos, guardarlos y archivarlos. Margen que sólo les permite ser coleccionistas o fichadores de cosas que archivan.

En la visión "bancaria de la educación", el "saber", el conocimiento, es una donación de aquellos que se juzgan sabios a los que juzgan ignorantes. Donación que se basa en una de las manifestaciones instrumentales de la

ideología de la opresión: la absolución de la ignorancia, según la cual ésta se encuentra siempre en el otro.

El educador que aliena la ignorancia, se mantiene en posiciones fijas, invariables. Será siempre el que sabe, an tanto los educandos serán siempre los que no saben. La rigidez de estas posiciones niega a la educación y al conocimiento como procesos de búsqueda[4].

La suma de todos estos aspectos en el contexto educacional iberoamericano actual ha terminado por hacer de Paulo Freire el precursor indiscutible de una pedagogía libre y emancipadora.

Mario Boero



La Residencia de Estudiantes (2), 1997

[4] *Paulo Freire.* Pedagogía del oprimido, *pp. 76-77.*



Los años de la difícil juventud

Ahora, con largos años de perspectiva, tengo la impresión de haber ingresado en la literatura por dos caminos diferentes, en cierto modo contrapuestos: el de la fascinación estética y el de la cavilación, la duda, la inquietud de una especie que podríamos llamar moral y hasta religiosa. Sospecho que tomé el primero de los caminos cuando descubrí de niño el universo de la música y cuando un poco después, en los bancos del colegio, leí por azar, por ociosidad, por lo que fuera, versos de San Juan de la Cruz, de Quevedo, de Arthur Rimbaud, lecturas que fueron continuadas de un modo natural con escritores españoles de la generación del 98 y con el James Joyce de *Dublineses* y de *Retrato del artista adolescente*.

En mi caso particular, el segundo de los caminos, el de la reflexión filosófica y moral, fue abierto en gran parte por la lectura adolescente, a partir de los catorce años de edad, de los ensayos de Miguel de Unamuno. Leer a Unamuno en ese momento significó para mí entrar en la órbita, en la atmósfera intelectual, de una serie de escritores citados con insistencia y con admiración entusiasta por el autor de *El sentimiento trágico de la vida*. Fue una iniciación en el sentido más propio y profundo del término. Entre aquellos autores del mundo unamuniano había dos grandes clásicos, Cervantes y Shakespeare, y dos pensadores que ya podríamos llamar modernos, Jean-Jacques Rousseau y Soren Kierkegaard.

Ahora releo los cuentos de *La difícil juventud* de Claudio Giaconi, textos que mucha gente de mi generación conoció antes incluso de su aparición en forma de libro, en el año remoto de 1955, en tiempos de juventud plena, agitada y sin duda endiabladamente difícil, y me encuentro casi a boca de jarro con los dos últimos nombres. Gabriel, protagonista del relato que le da título al libro, cuyo apellido se conoce pero nunca se nombra, como si nombrarlo introdujera un lastre excesivo de realidad, lastre reservado para la madre y el hermano del personaje, declara en uno de los episodios centrales, en forma ostentosa y provocativa, que está leyendo las *Confesiones* de Rousseau. Sigue una discusión en la que Gabriel destaca la nobleza del ginebrino, su marginalidad superior («Un incomprendido, un hombre que apuntó demasiado alto...»), su espíritu revolucionario. El contradictor de

Gabriel, que no por nada es un sacerdote, el padre Pablo, rechaza lo que llama el narcisismo de Rousseau, manifiesta su desconfianza frente a las revoluciones y hace una curiosa apología de Voltaire, de su lucidez y su perspicacia, cosa que Gabriel escucha con evidente disgusto y hasta «con una especie de horror».

En otro párrafo del mismo cuento se habla de Kierkegaard, y se le cita, precisamente, para criticar al padre Pablo, para indicar que su actitud ante la religión no coincidía en absoluto con la de los Caballeros de la Fe del pensador danés. La crítica no sería interesante, no tendría un sentido revelador, si el padre Pablo fuera un ser enteramente mediocre. Pero el padre Pablo es más que eso. El lector adivina que en su juventud ha tenido ideales, inquietudes superiores, y que con el tiempo se ha cansado, terminando por adaptarse al mundo eclesiástico institucional con toda su rutina. En buenas cuentas, la juventud, según Giaconi, inevitablemente difícil, es un período de mayor nobleza y de mayor riesgo, así como la edad trae de un modo implacable rutina y deterioro de todo orden. El texto tiene muchos personajes, pero funciona en forma binaria, como juego de oposiciones entre Gabriel, con su ídolo Jean-Jacques Rousseau, y el padre Pablo con su admirado Voltaire. La visión de Gabriel, en contraste con los conceptos volterianos de su interlocutor, podría definirse como romántica o neorromántica. Lo curioso es que el libro cita el romanticismo de diversas maneras, sin excluir, en *El conferenciante*, el tono del humor y la caricatura. Me imagino que Claudio Giaconi, al escribir así, al transformar el tema del romanticismo en materia literaria, percibía con agudeza el carácter anacrónico, marginal, que tenía la sensibilidad romántica, en cualquiera de sus expresiones, en el Chile de los años cincuenta. El Huidobro de *Altazor*, ligado al movimiento romántico por los vasos comunicantes de la vanguardia, había muerto. Neruda había renegado de *Residencia en la tierra* y se encontraba en lo mejor de su etapa estalinista. Ahora bien, las afinidades de Giaconi, como las de casi todos los escritores de nuestra generación, iban por el lado de las *Residencias*, cerca del Huidobro vanguardista y del Nicanor Parra de los antipoemas.

Los epígrafes siempre son enormemente reveladores, sobre todo en un libro como éste, donde la literatura y la reflexión literaria forman parte del texto. Alone, Hernán Díaz Arrieta, el hombre que dominó la crítica literaria chilena durante alrededor de medio siglo, al escribir su comentario dominical en los días de la publicación de *La difícil juventud*, pareció caer recién en la cuenta de esto. Alone, precisamente, era un típico volteriano, un epígono del Chile afrancesado y laico que ya había entrado en crisis en aquella década. Estaba lejos del subjetivismo angustiado de Rousseau, el que entusiasmaba a Unamuno, así como estaba lejos de las nociones contempo-

ráneas de intertextualidad. Uno de los epígrafes de *La difícil juventud*, válido, a diferencia de la mayoría de los epígrafes del libro, para todo el conjunto de cuentos, proviene de *Soliloquio del Individuo*, uno de los primeros antipoemas importantes de Parra:

> Me preguntaron que de dónde venía
> Contesté que sí, que no tenía planes determinados
> Contesté que no, que de ahí en adelante.

Era todo un programa, desde luego, pero un programa, por así decirlo, sin imposiciones programáticas, que ponía en tela de juicio los viejos principios de la lógica formal. Quedaban lejos el regionalismo narrativo y los realismos de todo orden, sin excluir el realismo socialista que se nos predicaba en aquellos días con la mayor severidad desde las filas de la izquierda militante. Podíamos aceptar, quizás, la idea sartriana del compromiso en la obra narrativa, pero incluso en este aspecto tengo ahora serias dudas. El presente, y a él pertenece la revisión actual de un libro, altera el pasado, cosa que me parece haber leído una vez más, dicha de otro modo, en el ensayo de Claudio Giaconi sobre Gogol, *Un hombre en la trampa*, curioso gemelo ensayístico de *La difícil juventud*. En los años cincuenta parecía que el autor central de la literatura francesa de la época era Jean-Paul Sartre. Desde la perspectiva de hoy, desde las relecturas actuales, tengo la impresión, en cambio, de que el Albert Camus de *El extranjero* estaba mucho más cerca del tono, de la atmósfera, de la «extrañeza» que se respiraba en los relatos de Giaconi y en los de muchos otros autores de mi generación. Es probable que Giaconi ya lo supiera en aquella época. Nuestro amigo Jaime Laso Jarpa, a quien está dedicado uno de los cuentos, lo sabía perfectamente y lo proclamaba a cada rato a grito limpio, en las circunstancias más insólitas, con su entusiasmo y su extravagancia habituales.

Entré en la literatura sin darme cuenta, como un deslizamiento desde la lectura, sin medir todas las consecuencias del asunto, sin reflexionar demasiado, como una pasión y algo parecido a una transgresión, pero entré en la vida literaria, en cambio, con dificultad, con toda clase de tropiezos. Así, por lo menos, veo las cosas desde esta vuelta del largo camino. La vida literaria estuvo desde los inicios, y sobre todo entonces, llena de sorpresas, de trampas, de sectores peligrosos. Podría escribir ahora largas páginas sobre aquellas experiencias de iniciación. Pero mi objetivo, por ahora, consiste en dar cuenta de la aparición a mediados de la década del cincuenta de Claudio Giaconi en nuestro escenario santiaguino. La aparición suya y de *La difícil juventud*, seguida poco después por *El sueño de Amadeo* y por *Un hombre en la trampa*. El primer personaje de la vida literaria y artística de Santiago

que conocí fue Alejandro Jodorowsky, autoexiliado en París desde mucho antes de nuestro exilio político y dedicado a la literatura, a la quiromancia y ocasionalmente al cine y a los *comics*. Lo encontré en las habitaciones del fondo de la llamada Casa del Coro de la Universidad de Chile, en la calle Lira, rodeado por las hijas de Pilo Yáñez o, si ustedes prefieren, Juan Emar (por la expresión francesa «j'en ai marre»), que lo ayudaban a fabricar sus títeres. Lo primero que hizo Jodorowsky fue pedirme que nos pusiéramos sendas capas rojas, llevarme al techo de la casa y mostrarme los patios vecinos de unos de los principales manicomios de la ciudad. No sé si pensaba en Fausto y Mefistófeles, o en Dante y Virgilio. Yo recuerdo las morisquetas, los gritos, las cabezas calvas de los pensionados, que nos miraban y miraban en estado de terrible alteración nuestras capas. No era una mala introducción, me digo ahora, en el mundo de lo que se llamaría más tarde generación del cincuenta. Jodorowsky me introdujo también en la lectura de los grandes narradores del género fantástico: Aloysius Bertrand, Marcel Schwob, Lord Dunsany, Gustav Meyrinck, Franz Kafka, Jorge Luis Borges. Una tarde, a la salida de la casa de los títeres, del coro, de la pantomima, del vecindario de locos, me llevó a una pensión de mala muerte, a orillas del Parque Forestal, y me presentó a Enrique Lafourcade. Compartimos entre los tres, si no recuerdo mal, la tortilla de zanahorias más escuálida que he visto en mi vida, además de una sopa aguachenta. Más tarde conocí al poeta Enrique Lihn y exploramos juntos territorios cercanos al pensamiento europeo reciente (Heidegger, Jean-Paul Sartre) y de nuevo Kierkegaard. Yo había leído el *Ulises* de Joyce con tenacidad, casi con ferocidad, y me embarqué en esos años en la lectura de William Faulkner y de Marcel Proust. Conocí en aquellos mismos días a los poetas David Rosenmann Taub y Alberto Rubio, al pintor Carlos Faz, que llegaba de Viña del Mar y que pintaba escenas de una suerte de Edad Media imaginaria, inmersa en el sueño, pero con ocasionales pinceladas de un supuesto carnaval chileno. Había correspondencias entre la pintura de Faz y los narradores del género fantástico, pero también había un aire de los antipoemas de Parra.

Claudio Giaconi, por lo menos para mí, apareció un poco más tarde. Tengo la impresión un tanto extraña y a la vez persistente de que se desprendió de los árboles del Parque Forestal, delgado, con la mano derecha colocada entre los botones de la chaqueta, con un libro en la izquierda, con una desenvoltura sin duda elegante en la manera de caminar y de vestirse, con una expresión entre irónica y subrepticia, oblicua. En algún momento declaró, si no me equivoco, que él era «el Faulkner chileno». En otras palabras, él era nuestro Faulkner y el Parque Forestal con sus alrededores era nuestro Yoknapatawpha, el condado ficticio donde ocurren las historias del novelista del Sur de los Estados Unidos. Como se sabe ahora, Faulkner

escogió el nombre indígena de un río para bautizar su territorio novelesco, de manera que el Mapocho podría ser, con alguna propiedad, el equivalente criollo de Yoknapatawpha.

Eran años en que nuestro aire, todavía puro, estaba enteramente contaminado por la literatura. Éramos ingenuos, sin duda, pero aspirábamos a salir por la vía más rápida posible de la ingenuidad y de la ignorancia. Más adelante vendría el período del éxodo, de la dispersión por el mundo y, en algunos casos, de la militancia revolucionaria. Ahora creo que en aquellos comienzos de la década del cincuenta practicábamos la evasión por medio de la lectura, de la escritura, de la divagación interminable y fantasiosa, de la exploración de lugares extravagantes, dotados para nosotros de alguna forma de magia. Neruda, que me había vaticinado en el momento de conocerme que mis andanzas por la vida literaria serían difíciles, me comentó más de una vez que los jóvenes de la generación mía, a diferencia de los de su tiempo, lo sabíamos todo. La observación de Neruda tenía, desde luego, un lado cómico, bromista. No deja de ser sorprendente, sin embargo, en la relectura de hoy, la densidad de citas y de reflexión literaria que tienen los cuentos de Giaconi. Ese personaje que salía de entre los árboles, con una desenvoltura graciosa, con una mirada oblicua, con un libro en la mano izquierda, no era una imagen arbitraria, una simple invención dotada de las apariencias de un recuerdo. Ahora bien, más que la carga de Faulkner, lo que distinguía a Claudio Giaconi era una lectura intensa, apasionada, llevada a los límites máximos de la identificación con autores y con personajes, identificación sólo posible, creo, en tiempos de «difícil juventud», de los grandes cuentistas y novelistas rusos. Releo en estos días *Un hombre en la trampa*, el ensayo sobre Nikolai Vasilievich Gogol, y compruebo que Giaconi tenía una percepción especial, sorprendentemente aguda, de los aspectos grotescos y picarescos de la narrativa rusa del siglo XIX. Entendió la síntesis profunda, esencial, de lo grotesco y de lo trágico en los personajes de Gogol, de Dostoyevski, de Chejov. No sé si capté entonces, pero me parece captar hoy la relación entre aquella marginalidad, aquella síntesis difícil, aquel carácter binario de las situaciones, y el *Quijote*, relación en la que Giaconi no insiste, pero que insinúa en algún párrafo. También observo ahora que las reflexiones de Mijail Bajtin, el gran crítico ruso moderno de Dostoyevski y de Rabelais, tienen más de algún punto en común con las del joven Giaconi ensayista.

Haré algunas observaciones más bien rápidas, generales, desprovistas de toda pretensión académica, provocadas por mi relectura reciente de *La difícil juventud*. Quizás debería definirlas como impresiones de lectura, aun cuando nosotros, en los años cincuenta, calificábamos al primer comentarista de este libro en la prensa de Santiago, Alone, de un modo fuertemen-

te peyorativo, como «crítico impresionista». Es probable, me digo, que nos falten unos cuantos críticos impresionistas de la calidad de Alone en el panorama quizás interesante, pero desmotivado, árido, de la literatura chilena de hoy.

Diría, para comenzar, que ya en el primero de los cuentos, el que lleva el título del libro, el joven Giaconi nos llevaba a un tema muy ruso, pero a la vez muy contemporáneo, muy vigente: el de la religiosidad ajena a las instituciones, alejada de los dogmas, de los ritos, de las capillas. La mención de Kierkegaard y de Rousseau no era vana. En el terreno de la ficción y con la opacidad y la ironía propias de la ficción, entregaba una constelación de significados. El tratamiento era simple: la dualidad de Gabriel y el padre Pablo, repetida en la de Rousseau y Voltaire, estaba tratada con crudeza, con ingenuidad juvenil, pero conserva hasta hoy su fuerza, su frescura.

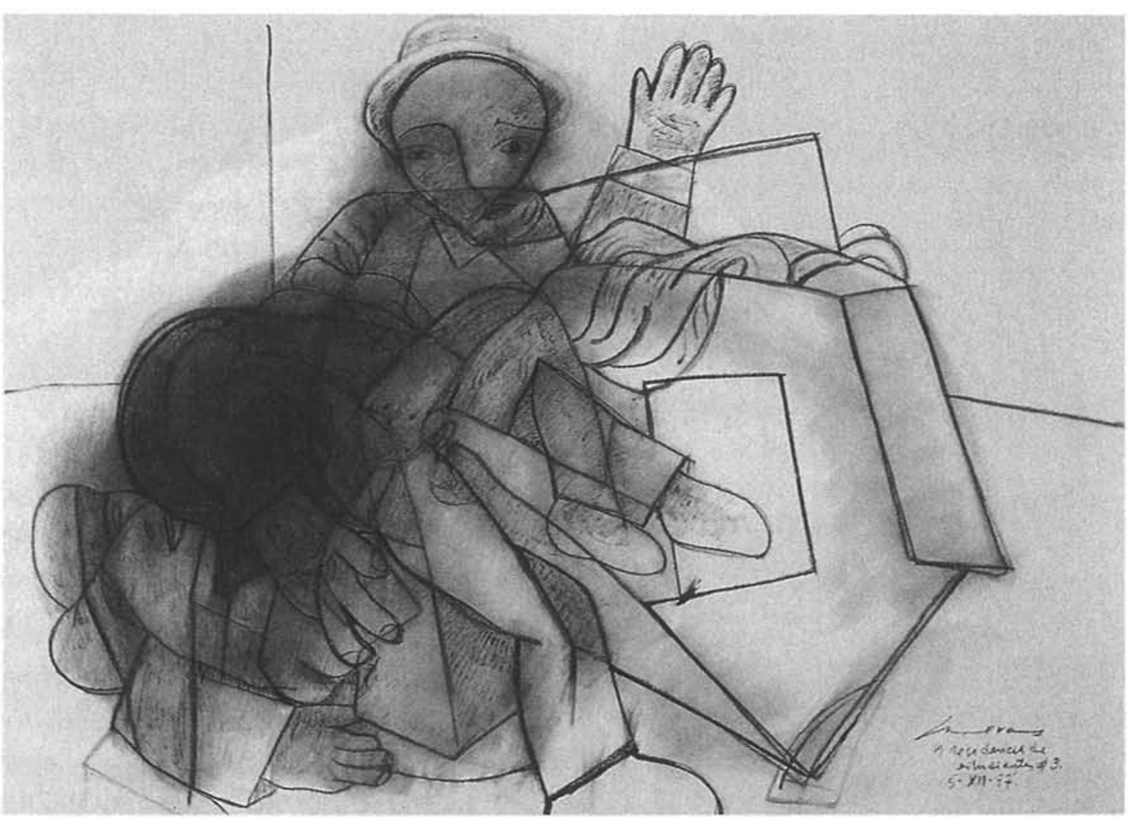
En seguida, los cuentos de Giaconi trajeron a la literatura chilena una estética de lo sombrío, de lo obsesivo y enfermizo, de lo que se encuentra detrás de las apariencias y es posible percibir en una segunda mirada. «¡Qué gran enterrador!», escribió Alone, con su lucidez tranquila, que el mundo local, siempre necesitado de la farsa, de la exageración, de la tontería grave, no tomaba en serio. Giaconi, sin embargo, con algo que podríamos llamar emoción fría, era demoledor, enterrador, y al mismo tiempo, y en cierta medida por eso mismo, era fundador. La crítica sin concesiones del pasado, que hacíamos de diferentes maneras, implicaba una apertura, un nuevo punto de partida. No sabíamos con exactitud hacia dónde se dirigía ese arrebato de carácter fundacional, esa negación que pretendía existir por sí misma, sin que la siguiera la afirmación de otras cosas, pero quizás era inevitable que así fuera. En una época de polarización y de dogmatismo, preferíamos quedarnos en el umbral. Creo que con plena conciencia de los límites y a la vez de las posibilidades de esta actitud.

Abro una página cualquiera de *La difícil juventud* y me topo, en *Estudio de una sospecha*, con la descripción de una plaza de provincia a las tres de la tarde. Podría ser una descripción de Eduardo Barrios, uno de los maestros de nuestro naturalismo literario, o de González Vera, o incluso de Manuel Rojas, si queremos acercarnos a los años cincuenta, pero interviene en todo el párrafo un elemento diferente: esa extrañeza de que hablé antes a propósito de Albert Camus y de *El extranjero*. Había en aquella plaza un polvillo mineral persistente y una música chillona, transmitida por altoparlantes, que «no alcanzaba a turbar una quietud vagamente intranquilizadora, que flotaba por cuenta propia, independiente de la melodía».

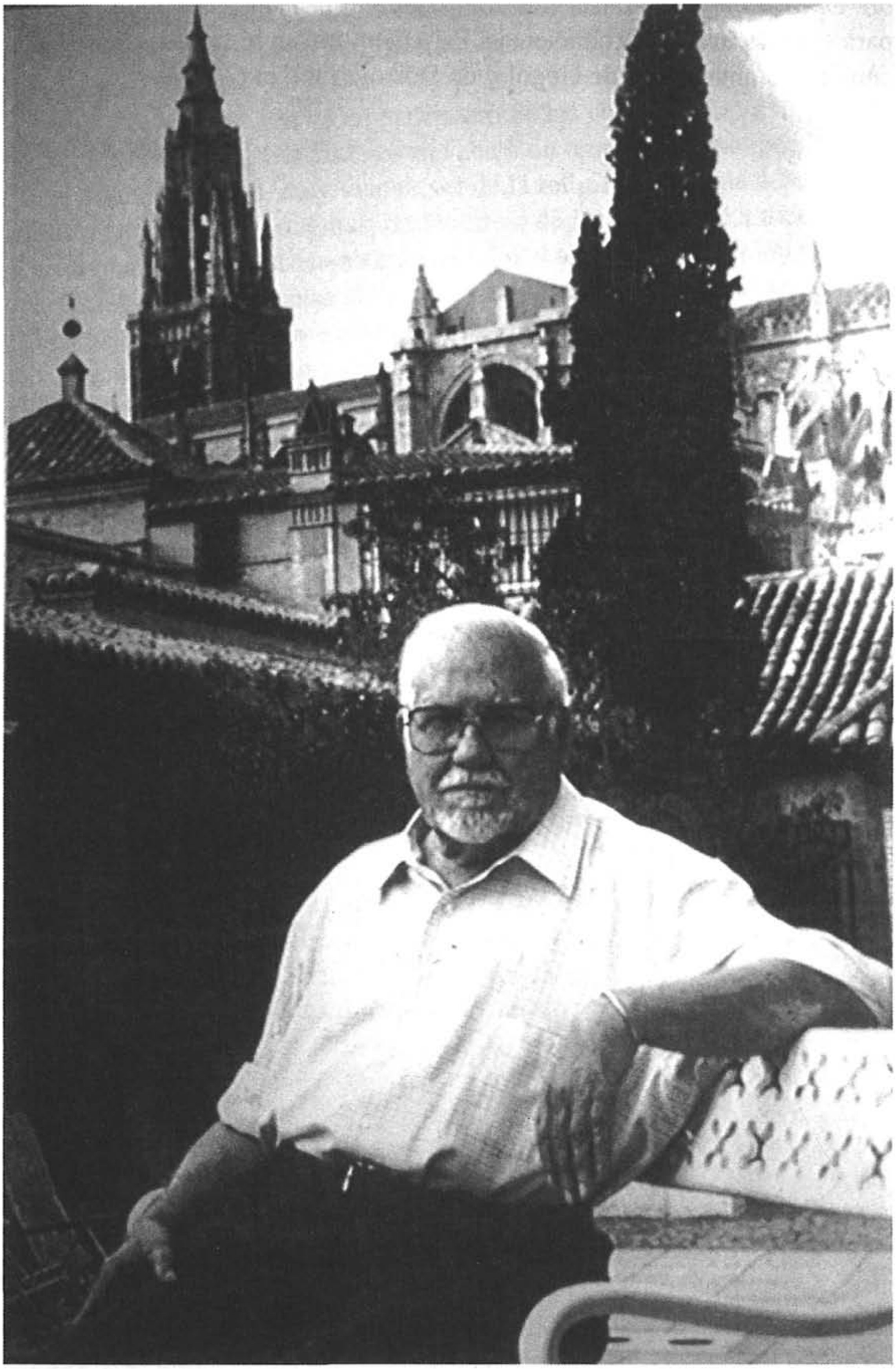
Era una crisis profunda que se gestaba, un cambio de época. El Chile donde nunca pasaba nada era un Chile que moría, como lo sugiere de modo metafórico el último cuento del libro. Hay que leer ahora *La difícil juven-*

tud, que conserva toda su vigencia, así como hay que leer también *Un hombre en la trampa*, y revisar nuestra visión del pasado. Para comprender y para enriquecer nuestra conciencia. Para memoria en lo futuro, como decía, con acento anunciador de Gogol y de Dostoyevski, el *Quijote*.

Jorge Edwards



La Residencia de Estudiantes (3), 1997



Fernando Chueca Goitia en su casa de Toledo.

El goce de la arquitectura
Entrevista a Fernando Chueca Goitia

Cuando fui alumno de Fernando Chueca, en la Escuela de Arquitectura de Madrid, ya admiraba su facilidad oratoria; Chueca explicaba allí –como catedrático– «Historia de la Arquitectura». Con él aprendí un axioma (harto comprobado en mi experiencia, después): cuando de verdad se sabe algo se sabe enunciar claramente. Frente al lenguaje oscuro y acariciante de arcanos al que más de un profesor nos tenía acostumbrados, la explicación de Chueca discurría por las intrincadas sendas de la arquitectura heredada desentrañándonoslas con lisura y llaneza. Recuerdo ahora aquellos largos períodos de sus frases, intercalados de oraciones subordinadas, en los que tan fácil sería haber caído en el anacoluto pero que él lograba –sorprendentemente– cerrar con gramatical perfección.

Hoy, a la hora de hacerle una entrevista, compruebo que esto tiene, naturalmente, sus ventajas: acaso la única falla que pueda darse en la transcripción sea la –no pequeña– de perder su dicción pausada, afable, expresiva, su deleite en la pronunciación de las palabras, sus característicos énfasis e inflexiones de voz; en cualquier caso: los que le conocemos le *escuchamos* –al leer sus escritos– perfectamente. Así, el texto que sigue reproduce la conversación que, una mañana de llovizna en diciembre de 1997, mantuve con él en su estudio de arquitecto, tan en el centro de Madrid.

En su despacho hay una larga mesa de trabajo en el centro y, en las paredes, estanterías de libros y molduras clásicas y escayolas, dibujos de arquitectura –una sección de la Academia de Bellas Artes, la perspectiva de una de sus ampliaciones del Museo del Prado, la perfilada silueta de Madrid, la de Toledo– y un gran retrato suyo; ocupando toda una pared, el plano de un Madrid pretérito y, en la opuesta, un ventanal que se abre por sobre los tejados llovidos y que revela, al acercarse, una intrépida perspectiva: la inmediata fachada de la iglesia de las Salesas, su volumen, la cúpula imponente y yuxtapuesta –con algo de *aplastamiento* de teleobjetivo– a todas las alturas del Centro Colón y las torres gemelas y su verdinoso colofón nuevo.

–Un aspecto admirable que tengo por muy particular de usted, don Fernando, es su goce y disfrute de la arquitectura. Tanto cuando habla de las arquitecturas históricas como de las de más urgente actualidad, desvela una fruición que va más allá del goce estrictamente intelectual. Muchas veces le he visto entusiasmarse ante un edificio, y referirse a su «carácter»: usted, don Fernando, parece establecer una relación personal –un trato personal– con los edificios, acercándose a ellos –cabría apuntar la figura retórica de la prosopopeya– como si de organismos vivos –casi personas, a menudo– se tratara. ¿Qué me diría de ese conocimiento gozoso –tan difícil de alcanzar– acerca de la arquitectura, del carácter de la arquitectura –los edificios, las ciudades?

–Bueno, como tú sabes, yo publiqué no hace mucho –quizá tú lo tengas– un libro titulado *La arquitectura, placer del espíritu...*

–Un libro con el que nos sorprendió gratamente a muchos.

–En ese libro declaro cómo la arquitectura no es sólo un hecho funcional, no es sólo un organismo que sirve a determinadas necesidades del hombre, sino que es también un motivo de satisfacción estética, de goce estético. La contemplación de determinados edificios es como la contemplación de un gran cuadro, como se contemplan *Las Meninas*, produciendo naturalmente un inefable gozo y satisfacción; la vista de determinados edificios produce esa misma reacción, o la produce, por lo menos, en algunos y la produce en mí.

Y en ese aspecto, claro que el carácter es una base fundamental para que esto suceda: porque un edificio que no tiene personalidad, que no dice nada, que es un poco mudo, aunque sea funcionalmente muy bueno, no produce esa reacción; y, en gran medida, es por la falta de carácter: el carácter en la arquitectura se está perdiendo, en fin, a pasos agigantados; porque antes la arquitectura tenía un carácter muy notable no sólo en los edificios, sino que además los edificios obedecían a un ambiente, obedecían a un carácter propio de una época, propio de una determinada ciudad, propio incluso –cuando no eran edificios en la ciudad– de un determinado paisaje, y esto se está perdiendo con este aumento de todo lo tecnológico y la falta de espíritu que encontramos ahora en la arquitectura.

Hablábamos un poco del dibujo de Moya *[se refiere a unos dibujos del arquitecto Luis Moya que antes de la entrevista yo le había mostrado]*, pues el dibujo de Luis Moya nos da precisamente ese toque caracterológico, ese «toque», en que vemos que –en cada uno de ellos– expresa algo íntimo y substancial. En este aspecto yo creo que hemos venido a menos; vendremos a más en otros –de la mejora de la vida, científicos, técnicos–, pero en éste hemos perdido mucho.

–El libro que ha citado, La arquitectura, placer del espíritu, *está estructurado a partir de diálogos entre un maestro –usted– y tres discípulos, como una mayéutica socrática: ¿cree que el goce por la arquitectura del que me habla –esa especial dilección– es, en estos momentos, susceptible de ser transmitido igualmente de profesores a alumnos?*

–Lo dudo mucho. Existen casos singulares, pero son individualidades muy concretas: en esas personas, evidentemente, este aspecto de la arquitectura como placer del espíritu ha cundido, ha llegado. Pero a gentes y a sectores muy amplios, no ha llegado realmente; me temo yo que no llegará porque además la educación del arquitecto de hoy va en otro sentido, y como los educan ya en la Escuela de Arquitectura, y los educan en una forma –cómo diría yo– un poco sin vertebración, una forma difusa, una forma poco concreta, pues salen ya de la Escuela *tarados:* yo tengo algunos colaboradores en obras, que trabajan sólo con el ordenador y, claro, es muy difícil llevar al ordenador un rasgo espiritual.

–Parece que el dibujar con ordenador –estupenda herramienta, por otra parte– no debiera relegar ese otro dibujo hecho a mano.

–Yo estoy realizando ahora una obra, que es pequeña pero sintomática, la reforma de lo que fue la antigua Hemeroteca Municipal en la Plaza de la Villa –que ahora se va a crear como anexo de la Academia de Ciencias Morales y Políticas–; y esta obra es muy delicada, muy difícil no sólo de proyectar sino de realizar, y yo encuentro que a muchos que colaboran conmigo no les puedo llevar a la comprensión de lo que tienen que hacer: no lo ven, no lo sienten, no lo comprenden. Yo les hago dibujos y los entienden a medias.

El lenguaje del arquitecto es el dibujo

–En lo que toca a esta correspondencia entre dibujo y arquitectura le he visto defender, en más de una ocasión, el papel que el dibujo ha tenido históricamente en la formación de los arquitectos; y le he visto, asimismo, dolerse por la postergación –que encuentra en nuestros días– del fundamento formativo del dibujo. En eso que hablábamos antes acerca del conocimiento y disfrute de la arquitectura, ¿qué valor otorga al dibujo?, ¿qué papel desempeña el dibujo en el desentrañamiento de la arquitectura?

–Sin el dibujo un arquitecto no tiene medio de expresión: puede acompañar al dibujo la descripción literaria, la memoria de una obra; pero la base, lo importante, es el dibujo. Sin el dibujo el arquitecto es sordomudo: ¡no habla, no!, ¡no tiene lenguaje!; el lenguaje del arquitecto es el dibujo. Si ya hemos perdido el dibujo, lo hemos dejado en un segundo término, le hemos

quitado importancia, hemos quitado importancia al lenguaje del arquitecto para expresarse como creador, como hombre que relaciona su arquitectura con el medio, con la ciudad: le hemos dejado sin habla, entonces es un personaje ya un poco teratológico.

–Sí, pero además de ese entendimiento como cauce natural para la ideación arquitectónica, usted es también un convencido del valor del dibujo para el análisis y mejor conocimiento –en sus distintas dimensiones– de lo arquitectónico; y puede dar autorizadamente cuenta de ello en su multitud de dibujos de arquitecturas del pasado y del presente, de ciudades a las que ha viajado, de análisis compositivos...

–Sí, sí, yo he dibujado muchos...

–... y sostiene, de modo explícito, que la única manera de entender la arquitectura, la propia o la ajena, es dibujándola.

–Es evidente; yo me acuerdo de que hace tiempo en la Escuela nuestra, cuando yo estudiaba, había una asignatura –era el catedrático don Juan Moya– ...

–Sí, los «Detalles arquitectónicos»...

–... que era lo que diríamos en francés los *relevés*, el dibujo de edificios antiguos, o de fragmentos de edificios. Yo me acuerdo de que cuando era estudiante me encargó que dibujara una puerta barroca de Madrid y esto era también una enseñanza, una educación; era ver un poco cómo los edificios antiguos se pueden analizar desde el dibujo: porque desde la fotografía, desde la descripción, se alcanza un nivel, pero el nivel máximo de análisis se alcanza con el dibujo.

Hace muchísimos años, cuando empecé a ocuparme de la arquitectura de Vandelvira, me quedé alucinado –se puede decir– por la sacristía de la catedral de Jaén: verdaderamente me produjo un enorme impacto. Y entonces –cuando la vi– hice el propósito de dibujarla, e incluso apelé al cuerpo de bomberos, para hacer un levantamiento muy riguroso, de las molduras más altas y de los elementos que no son fácilmente accesibles. Se portaron muy bien los bomberos y me pusieron una escalera y el zuncho con el eslabón de seguridad y me ayudaron. Dibujé, fui midiendo, y entonces fue cuando me di cuenta: ahora comprendo todavía más lo que es la sacristía, porque la he dibujado; la he redibujado. Ésa es la importancia que tiene el dibujo como instrumento de análisis y de comprensión completa y última de una obra de arquitectura, y sobre todo de una obra considerable de arquitectura.

–Así, tocando las molduras en lo alto de la escalera, el dibujo le propició un verdadero encuentro personal *con la arquitectura, algo muy distinto a la frígida exactitud de los levantamientos fotogramétricos.*

–Sí, claro, es como si lo hubiera realizado uno mismo.

El Escorial hace a Herrera

–Hemos celebrado en el 97 el cuarto centenario de la muerte de Juan de Herrera y, dentro de unos meses, lo haremos con el de Felipe II. Yo recuerdo ahora que la última lección que dio usted como catedrático de «Historia de la Arquitectura», a la que –como alumno– tuve la suerte de asistir, versó sobre el proceso proyectivo del monasterio de El Escorial. Allí dijo que hay arquitectos que dan su sello a una obra y –por el contrario– hay obras que forman al arquitecto, y que, aunque ello pudiera escandalizar a alguien, El Escorial es el prototipo de la obra que ha llegado a hacer al arquitecto. ¿Qué le gustaría apuntar acerca de este fenomenal binomio entre promotor y arquitecto: Felipe II-Juan de Herrera?

–El Escorial es un caso clarísimo de esto: El Escorial hace a Herrera. Y entre ese trípode de Felipe II, Herrera y la obra misma...

–... el carácter de la propia obra...

–Sí, de ese trípode es de donde nace El Escorial y de donde nacerá luego esa revolución arquitectónica que se produce cuando ya se acaba el plateresco y el Renacimiento más florido, y se va a un Renacimiento de carácter más académico y más filosófico. Eso es absolutamente cierto; y esa lección de mi jubilación aparece en el libro que publiqué *El Escorial, piedra profética*, que quizá tú conozcas...

–Sí, y se publicó también en la revista Arquitectura.

–La obra de El Escorial fue ella misma creando su propio estilo. ¿De dónde nace el estilo de El Escorial? Pues nace de la obra misma; por ejemplo, esa enorme fachada del Jardín de los Frailes no se hubiera nunca podido concebir, con los cientos de ventanas, si cada ventana hubiera llevado una decoración plateresca (hubiera sido insufrible, estomagante, verdaderamente desagradable); y, en cambio, esa serenidad, esa limpieza, esa sencillez que da el hueco simple, como un agujero en el muro, eso es la creación fenomenal de esa sorprendente fachada, que surge porque la obra lo exigía.

Soy muy partidario de eso que es la calle

–Usted ha estudiado largamente la forma y la historia de las ciudades; no hace falta recordarlo aquí; pero sí quisiera destacar su hondo conocimiento de algo tan importante –y que, sin embargo, no parece recibir la suficiente atención– como es la vida de la ciudad. Esa vida –ese modo de ser vivida la ciudad– está sufriendo una galopante transformación en nuestros días: ¿por dónde cree usted –ya sé que la pregunta es imposible– *que va la ciudad contemporánea?*

–Bueno, yo esta pregunta la veo muy difícil de contestar; una pregunta que a veces me han hecho los periodistas, en una forma corriente y vulgar, sobre Madrid. por ejemplo: «¿Cómo ve usted el Madrid del futuro?, ¿mejor que el Madrid de hoy?»; yo les digo: «¡No!, yo lo veo desgraciadamente peor, ¡desgraciadamente peor!». Pero, en fin, aparte de eso, que es una especie de salida un poco periodística, a mí me preocupa mucho. Ahora voy a publicar, seguramente, un libro sobre Madrid, un libro un poco diverso, donde hay también literatura.

–Le he de confesar, don Fernando, que yo descubrí Madrid siendo bastante joven de la mano de su Semblante de Madrid *que me reveló la ciudad, su historia, su estructura, su dinámica, esa vida a la cual usted se refería.*

–A mí *El Semblante,* realmente, es un libro que, aunque me esté mal el decirlo, me satisface; creo que es un libro que en su esfera representa algo que valía la pena decir. Pero ahora voy a escribir otro libro sobre Madrid, más –no sé cómo explicar–, más diverso, más extraño, hablando un poco de aspectos muy de la calle, de la gente.

–Me parece de lo más oportuno. En estos últimos años estamos viendo un llamativo cambio en el paisaje de Madrid en aspectos como la calle, el espacio público, el uso que hace el ciudadano, etc.

–En materia urbana soy muy partidario de eso que es la calle, que deshizo Le Corbusier: Le Corbusier condenó la calle como uno de los errores más grandes que había cometido el urbanismo a través de la historia, esos corredores estrechos –*la rue corridor,* como los llama–; él creó el bloque aislado entre jardines, la *ville radieuse*, y toda esta teoría. Bueno, pues todo esto es una cosa que ha convertido la calle en algo pecaminoso para muchos arquitectos; yo he asistido a esos momentos en que la calle se condenaba por sí misma, y yo la he visto resucitar. La calle es un elemento indispensable de la ciudad y es la que genera la convivencia humana, el comercio, la vida, la relación: múltiples cosas nacen de la calle. La calle ya no tiene hoy el significado que tenía hace cincuenta años u ochenta años, no tiene esa fuerza y esa vivencia.

–Acerca de la calle ha escrito usted mucho; del espacio social que es la calle: la posibilidad de relación, del encuentro casual, del saludo...

–Sí, de todo eso; y yo creo que, sin que llegue a tener esa vigencia, va a ser recuperable. En Madrid se ha hecho una cosa que está bien –que yo considero que está bien–, que es la rehabilitación de los edificios del siglo XIX, todo este barrio donde estamos; a mí me encantan estas calles: la calle Argensola, la calle Fernando VI, la calle Bárbara de Braganza.

–Son magníficas, ya lo creo y representan muy bien esa altísima calidad media –como continuo urbano– que se consiguió en el siglo pasado.

–Son unas calles que tienen una armonía y los arquitectos del siglo XIX fueron no genios, pero fueron una gente con una naturalidad, con una concepción de la ciudad que no hemos logrado luego los demás: la Puerta del Sol misma, tan criticada, es una creación del siglo XIX verdaderamente muy digna de apreciar.

Bueno, pues todo esto de la ciudad a mí siempre me ha interesado. Claro, en Madrid ya se ha producido un cambio, un giro, entre la ciudad –que no diríamos ni mucho menos de los Austrias, ni tan histórica–, pero, en fin, la ciudad del XIX, este Madrid del plano de Ibáñez Ibero, este Madrid que es el del *Semblante de Madrid*, de los bivios –que hay tanto bivio en Madrid–, el del Madrid caminero –que todo esto son caminos–, este Madrid tiene un sentido; pero ahora, claro, ahora ya viene el nuevo Madrid y en el nuevo Madrid ya no hay calles.

–Parece difícil recuperar esa razón de ser de la calle, para ser andada y vivida...

–Sí, es muy difícil. Además, la calle es un elemento de localización: yo voy a ver a un señor que me dice que vive en la calle Velázquez 47 y sé dónde vive. Pero si me dice en el bloque tal, del barrio tal, de la conurbación, no se sabe qué significa; pues hasta en ese aspecto ha perdido la calle la vigencia que tenía de localización. Y ahora en ese libro de Madrid, uno de los temas que también voy a tratar es «¿Dónde viven los madrileños?». Claro, parece una perogrullada: ¡viven en Madrid!; pero ¿dónde, cómo y en qué forma viven los madrileños? Pues es una cosa que voy a a analizar porque muchos madrileños ya no viven en Madrid ¿Dónde viven?: pues esa pregunta la voy a tratar yo de responder, por lo menos aproximadamente.

–Apuntaba antes lo determinante que fue Le Corbusier para el nuevo entendimiento de la ciudad: ¿cree que la influencia de Le Corbusier se ha dado más en el urbanismo que en la arquitectura?

–Donde ha influido tremendamente es en el urbanismo, aunque no se haya logrado la gran utopía de Le Corbusier de la *Ville Radieuse*, del plan *Voisin* (la locura aquella que se le ocurrió de hacer desaparecer todo París, algo de loco genial, no cabe duda). Donde realmente ha prendido la influencia de Le Corbusier es en el urbanismo; en la arquitectura ha estado primero dentro de la corriente del maquinismo, del racionalismo, luego él abdica de sí mismo con la capilla de Ronchamp y se va por otros derroteros, y es una influencia indudable, pero no equivalente a la que ha tenido y sigue teniendo en el urbanismo, porque todavía seguimos con los bloquecitos.

Aquí el derribar nos encanta

–Hablando de la ciudad, y en lo que a conservación del patrimonio urbano toca, recuerdo un libro que publicó en los 70, La destrucción del legado urbanístico español. *Ahí pasaba revista a todas las capitales de provincia, diagnosticando el estado de salud de su patrimonio y llegando, incluso, a puntuarlas del 1 al 10 en función de su deterioro. Con la suficiente perspectiva de estos veinte años –que, además, son muy significativos porque corresponden, tras el cambio político, a un nuevo período de la historia de España–, ¿cómo ve hoy el proceso de destrucción de ese legado?*

–Yo creo que esa destrucción sigue siendo vigente; lo que se destruyó, destruido queda. Ha habido movimientos de reacción, como el que recordaba antes de rehabilitación de las casas conservando las fachadas, lo que ha pasado en este barrio, que es un movimiento positivo hacia una restauración; pero ahora tendría yo que hacer –y ya me van quedando muy pocas posibilidades de hacer cosas–, una revisión del libro. En el año 2000 podríamos coger el libro y ver: esta ciudad ha mejorado, ésta ha empeorado, etc. No me atrevo yo a improvisarlo ahora en esta charla; pero podría hacerse o podría yo decir a alguno de mis amigos más directos y colaboradores que hicieran esa labor: vamos a analizar este libro veinte años después de publicado. Es un libro que al principio cayó en la indiferencia más absoluta, creo yo, y luego ha ido poco a poco cuajando.

–Usted sostiene el principio (en ese libro, por ejemplo, lo refleja) de que las ciudades son a la vez una realidad muy fuerte y una realidad muy delicada, donde no se puede intervenir con improvisaciones. ¿Le parece muy arriesgado conjeturar que buena parte de las intervenciones que estamos viendo, en este momento, en muchas ciudades españolas, tiene más –olvidando aquel principio– de improvisación que de reflexión serena y ajustada a términos razonables?

–Sí, evidentemente, tienen mucho no sólo de improvisación, sino de *épater le bourgeois*, de hacerse notoria, de ostentación. No es que sean solamente –que de hecho lo son– impremeditadas, luego intervienen también los factores políticos...

–... con sus inevitables prisas de rentabilidad *inmediata...*

–... de rentabilidad, sí; y luego los factores económicos. A mí, como arquitecto de la Almudena, me había fastidiado mucho el túnel que ha hecho el arquitecto Miguel Oriol, porque la rampa desemboca casi en el crucero de la catedral.

–En lo que concierne a la voluntad política: usted se ha referido, muchas veces, al papel que debe tener la arquitectura pública en la construcción de

la ciudad y ha señalado –por ejemplo, en el caso de Madrid– grandes ocasiones que se podrían haber aprovechado y no se ha hecho; ¿qué responsabilidad achaca a la Admistración en esta pérdida de oportunidades para la construcción de la ciudad?

–A la arquitectura pública le pasa lo de siempre: está manejada por intereses políticos de tipo muchas veces muy discutible y muy bastardo. Ahora, por ejemplo, ha habido el planteamiento del nuevo Ministerio de Asuntos Exteriores que van a poner en el antiguo INI. Hay otra cosa que a mí me preocupa mucho en Madrid, que no sé cómo se resolverá –me figuro que mal: los alrededores de San Francisco el Grande. Es un problema muy importante. San Francisco el Grande es un monumento importantísimo de Madrid, yo creo que obra fundamentalmente de Sabatini (porque aunque el proyecto es del padre Cabezas, el que le puso el marchamo final, el toque final, fue Sabatini). Derribaron el antiguo convento (que se utilizaba como cuartel: yo, cuando hice el servicio militar, era la caja de reclutas). Aquí derribar nos encanta: no sé si es de tradición islámica o qué, pero nos encanta. Y ese derribo ha sido funesto, porque era un bloquetón espléndido, que además tenía unos patios sólidos a lo Sabatini. Ahora veremos qué bobada se hace ahí.

Señor Ministro, le pido el indulto para tres edificios de Madrid

–Cabe, al respecto, traer a colación su memorable artículo sobre las víctimas de la «piqueta madrileña», en el que pedía con vehemencia que se aboliera, en nuestra ciudad, la «pena de muerte» para los edificios...

–Se salvaron con eso dos edificios: el Hospital General de la calle Atocha –hoy Museo Reina Sofía–, y las Escuelas Aguirre, de Ayuso. No pude salvar el de los Jareños. La intervención de la plaza de Colón ha sido inenarrable. Además, yo creo que el alcalde don Carlos Arias Navarro me odiaba y que en alguna ocasión dijo: «Yo a Fernando Chueca lo meto en la cárcel si hace falta».

–No le perdonó aquello. Hay alcaldes que tienen la triste gloria de pasar a la historia por su fervorosa dedicación a destruir la ciudad: a Arias Navarro, entre otras cosas, le cabe el honor de haber sido pionero en esto de la rendición incondicional de la ciudad al automóvil: desmanteló los bulevares, montó el scalextric *de Atocha, empezó con los puentes y subterráneos. Parece que Madrid, lamentablemente, no ha tenido mucha suerte con los alcaldes.*

Los tres lenguajes de América

–Estamos hablando del patrimonio urbano de Madrid, de las ciudades españolas, pero me gustaría que usted, que es persona muy conocida y muy querida en el ámbito de Hispanoamérica, y experto conocedor de su patrimonio arquitectónico y urbano, me diera su parecer sobre la evolución que siguen las ciudades de allí.

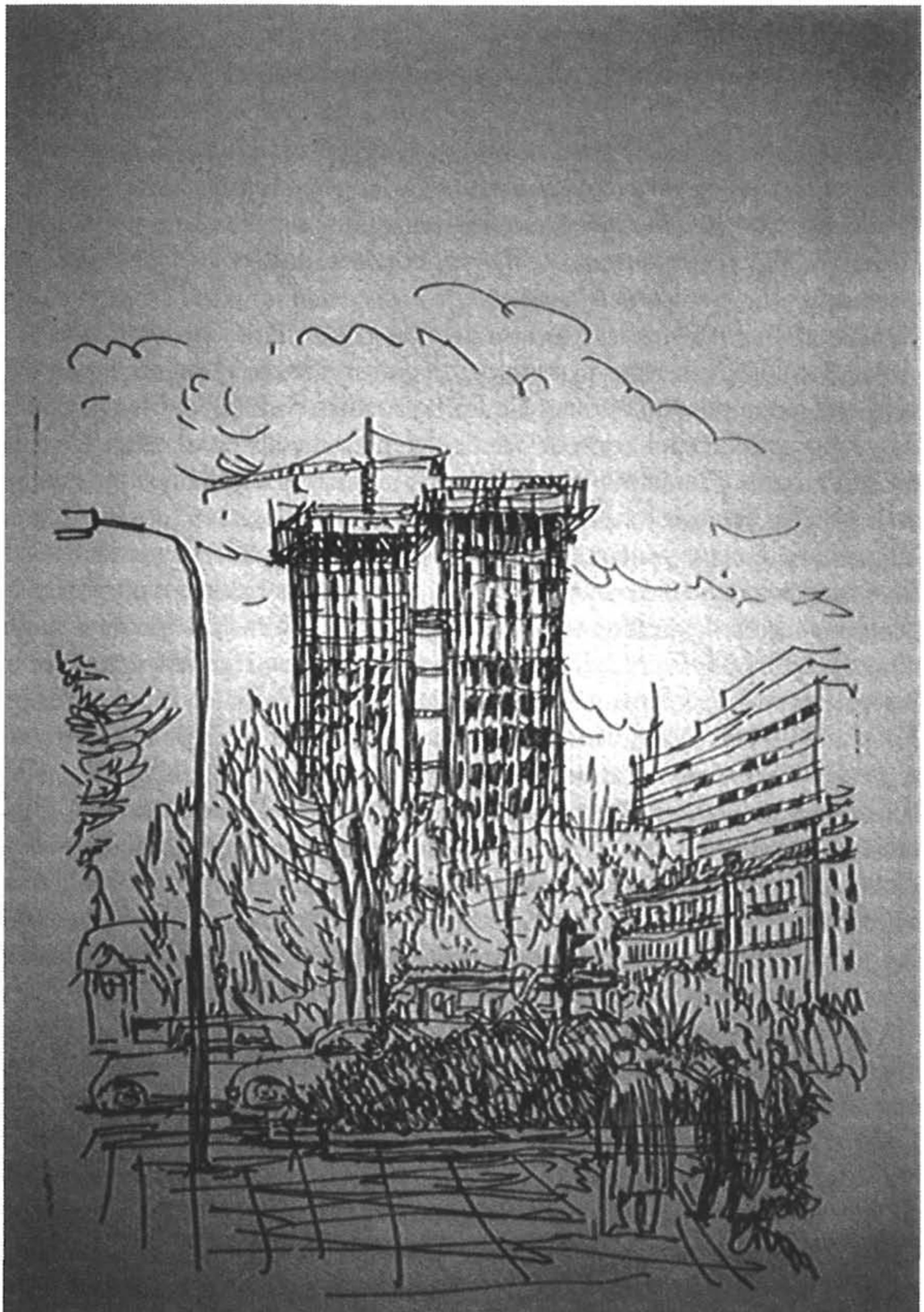
–Yo quiero mucho a todo ese patrimonio. He hablado mucho no sólo de la arquitectura, sino de lo que representa para España el Nuevo Mundo; hoy, naturalmente, ya tiene lograda su independencia, pero esa independencia no quita para que la comunidad espiritual, artística y cultural entre ambos mundos siga existiendo. Escribí –hace tiempo– una cosa sobre los tres lenguajes de América: la religión, la arquitectura y la lengua.

El lenguaje, en fin, es ya una cosa que nos unirá para siempre y además, gracias a Dios, los escritores americanos están considerados como escritores de una comunidad –mira el premio Cervantes, por ejemplo–: es una comunidad cultural indiscutible.

La religión, con todo lo que la religión pueda tener ahora de vigencia. Yo he citado una vez cómo una mujeruca, pobre anciana, me dijo en una plaza de México: «Ay, señor, ¿cuál es el Cristo que se venera en esa ermita?»; yo no lo sabía, pero dije: «Cristo de la Agonía». Me produjo aquello una gran impresión. «Yo tengo que responder a esa mujer, porque se dirije a mí como si yo fuera un señor importante que debe saberlo». Y luego me enteré de que era el Cristo de la Expiración. La arquitectura es un trasvase del barroco nuestro al barroco de ellos, recreándose. Me llamaban esta mañana, precisamente, porque me van a dar el libro que hizo Juan de la Encina, de un curso que dio en México sobre los *Invariantes castizos*, y los *Invariantes castizos* han tenido en América, si se quiere, mayor repercusión que en España, y como luego lo amplié con los *Invariantes castizos de la arquitectura hispanoamericana*, eso ha tenido allí un gran fermento.

–De su amplísima obra literaria acerca de la arquitectura y el urbanismo (obra tan diversa pero formando un cuerpo tan vertebrado) acaso sea este libro de los Invariantes castizos de la arquitectura española *el más importante que usted ha escrito. Se cumplen ahora, me parece, los cincuenta años de aquella primera edición (una rareza bibliográfica, ya) y parece que ha gozado de una salud envidiable: tiene una vigencia absoluta, incluso parece rejuvenecer.*

–Deprime un poco, no creas, porque si lo mejor que yo he escrito es casi lo primero que escribí... Porque antes de los *Invariantes castizos* yo no había escrito más que un librito sobre el palacio de Buena Vista, ese famoso pro-



Fernando Chueca Goitia:
El Paseo de Recoletos (Madrid) con las Torres de Colón en obras

yecto; pero uno de mis libros de primera es los *Invariantes*; digo que podía haber dejado de seguir escribiendo, porque ya dije lo más importante.

Soy el único arquitecto vivo que ha ampliado el Prado

–Una pregunta que no puedo dejar de hacerle: usted ha estudiado como pocos la figura y la obra de Villanueva; en concreto, el edificio del Museo del Prado. En este edificio realizó una importante intervención, allá por los cincuenta; y, muy recientemente, se ha presentado al célebre concurso para su ampliación. En el impasse *que ha abierto este concurso, ¿cuál cree usted que sería la salida más airosa? ¿Qué se debe hacer con el Museo del Prado?*

–Esto es toda una larga historia porque soy, además, el único arquitecto vivo que ha ampliado el Prado. He hecho además con Rafael Manzano dos proyectos para la ampliación del Prado en época en que era director general de Bellas Artes, Florentino Pérez-Embid. Al principio no diré que me odiaba pero casi. Yo era director del Museo de Arte Contemporáneo; lo primero que hizo, al ser director general, fue destituirme; pero luego, a través de Rafael Manzano, se congració conmigo, porque le pidió que le hiciera un proyecto para ampliación del Prado, y Rafael le dijo: «Mira, Florentino, yo no te hago un proyecto si no es colaborando con Fernando Chueca». Hicimos un proyecto: ese proyecto lo estropeó Florentino, despreciando al párroco de los Jerónimos. Después hicimos un segundo proyecto con Florentino, que fracasó porque se lo llevó a Carrero Blanco el día que lo mataron. Luego viene el concurso y naturalmente, por tradición y por decoro, Rafael Manzano y yo presentamos un proyecto –que era bastante sensato– y lo echan abajo *los vanguardistas*: porque no era «arquitectura de nuestra época», porque había que crear una arquitectura de tipo más o menos espectacular; y como la mayoría del jurado era de arquitectos extravagantes, modernos y extranjeros, a los cuales les tenía sin cuidado el Museo del Prado como obra de Villanueva...

–Se ha dicho que algunos de ellos no conocían de cerca la obra de Villanueva, y se sorprendieron al ver con qué pedazo de arquitectura se las tenían que ver.

–Ni lo conocían y dijeron de nuestro proyecto que era un proyecto tradicional, clasicoide, etc. Luego ya viene el desastre, veo que la Administración no sabe ahora qué hacer. Será una barbaridad trasladar el Museo del Ejército, porque ese museo –que es un poco *demodé* como museo pero importantísimo como contenido– lo van a echar a perder. Otra vez volvemos a esas improvisaciones y ligerezas del mundo gubernativo, que no oye más que sus propios intereses.

Javier García-G. Mosteiro

Amo y esclavo: una relación eficaz
Silvina Ocampo y Jean Genet

I. Consideraciones generales

Este trabajo pretende indagar ciertos aspectos teóricos en la obra de Silvina Ocampo y trazar algunas líneas sobre sus estrategias para la construcción de un espacio productivo diferenciado en relación a los nombres del grupo *Sur*, en particular, el de Victoria Ocampo.

A partir de *Las criadas* se conformará un eje de análisis que permita abordar la conflictiva relación amo y criado, considerando como motivo fundamental en la obra de Genet la representación de un crimen desplazado o, si se quiere, la representación de la intencionalidad de una muerte cuya dirección se desvía para recalar en la muerte –aparente o representada en una ceremonia– del que la proyecta.

La relación entre Jean Genet, *Las criadas*, Silvina Ocampo y una selección de sus relatos fue determinada en función de la delimitación de sucesivos espacios posibles de ser pensados, independientes o tangentes en algún punto. En principio, aquel que se configura a partir de las huellas que dejarían la inserción de estos escritores en un esquema social prefigurado en posesiones y carencias, y la reverberancia de tal inserción en su obra; un segundo espacio se construye en torno a la revista *Sur* y la publicación de *Las criadas*. Por último, la figura que despliegan –y abisman– las relaciones entre las hermanas Ocampo (Silvina y Victoria) y Fani, la criada de ambas, y aquel que van generando las simetrías y disimetrías entre *Las criadas* de Genet y los relatos de Silvina Ocampo delimitan los dos espacios restantes. La problemática de «el amo y el esclavo» subyace y condiciona la lectura de todos los casos.

II. Amo y esclavo: verdad-trabajo-conciencia

La dialéctica del amo y del esclavo en la obra de Hegel[1], surge como consecuencia de cierta disimetría en un proceso progresivo y de oposición de la

[1] *G. W. F. Hegel,* Fenomenología del espíritu. Ed. Rescate, *Buenos Aires, 1991. Traducción estudio y notas: Alfredo Llanos.*

conciencia. La conciencia es, según Hegel, una marcha desde la primera oposición inmediata entre ella y el objeto, hasta el «saber absoluto» o «la verdad». Así lograda, la verdad de la conciencia es la *Autoconciencia*, es el hombre conciente de sí; es la verdad de la vida y también la autoconciencia es deseo. Pero a la verdad sólo se puede acceder si una conciencia se enfrenta con otra conciencia igual a ella. El enfrentamiento de dos conciencias que no se reconocen permite el surgimiento de la mencionada dialéctica del amo y el esclavo. Hegel concluye, sin embargo, que la servidumbre también es autoconciencia, en tanto que la conciencia trabajadora llega a la intuición del ser independiente, *como de sí misma*. Desde esta perspectiva, Alexandre Kojève señala que hablar del origen de la autoconciencia implica por necesidad hablar de una lucha a muerte por el reconocimiento. «El ser humano se constituye en función de un deseo dirigido sobre otro deseo, que en definitiva es un deseo de reconocimiento, pero en el caso de la relación amo-esclavo no es un reconocimiento propiamente dicho, pues el esclavo queda sometido y de allí la tragicidad de la situación».

Kojève subraya que la verdad del amo es el esclavo y su trabajo; «los otros» no reconocen al amo en tanto que amo, sino porque hay un esclavo que produce para él y así, entonces, la vida del amo consiste en consumir los productos del trabajo servil, de vivir y de por ese trabajo servil[2].

Jacques Lacan, polemiza y rectifica: «lo que da la "verdad" de la fórmula hegeliana es *la angustia*». Lacan considera falsa y parcial la relación amo-esclavo y hace vacilar el punto de partida de la fenomenología, que plantea en términos de perversión. «Es lindo decir que la servidumbre del esclavo está llena de consecuencias y lleva al *saber absoluto*», acota Lacan, «pero eso es decir que el esclavo seguirá siendo esclavo hasta el final de los tiempos»[3].

Si el trabajo es para Hegel expresión o significación del esclavo, conviene considerar al respecto la oposición entre el «ser» y el «hacer» planteada por Sartre[4] en su redefinición de los términos de la ecuación: «El amo es, no hace; el esclavo hace, no es».

El esclavo hace una tarea minuciosa y paciente que el amo consume; como consecuencia, el ser del amo también se define por el poseer. El esclavo, en cambio, vive a horcajadas entre dos mundos y esta doble pertenencia –que Jean Genet patentiza en *Las criadas* a través de la duplicidad lingüística en el habla de las criadas durante la «ceremonia»– destina a la

[2] *Ver Alexandre Kojève,* La dialéctica del amo y el esclavo, *p. 15, La Pléyade.*

[3] *Jacques Lacan, Clase 2 y subs. (Nov.-Dic. 1962)* Seminario 10: Sobre la angustia. Escritos, *Siglo XX, México, 1972.*

[4] *Jean Paul Sartre,* San Genet comediante y mártir, *Losada, Buenos Aires.*

locura. Lo alertó D. H. Lawrence: «La locura está cerca de todo hombre que puede ver simultáneamente el universo a través del velo de dos costumbres, dos educaciones, dos medios».

III. Amo y esclavo: nombrar a los niños

Recostadas sobre la historia personal de Jean Genet, las reflexiones de Sartre bosquejan la figura de un Jean Genet escritor como si fuese «un efecto sin causa» que se propone el soberbio proyecto de ser «la causa de sí». Hijo sin madre y hombre sin posesiones, al niño Genet se lo cría en el regazo de un lenguaje que no es el suyo, inserto en un medio al que no pertenece: el de los «hombres honestos» que «poseen» y «son». Estos hombres, al cuidado de quienes está el niño, lo *nombran* «ladrón» cuando sólo cuenta diez años, en un episodio en el que lo descubren robando una chuchería. Y las palabras vuelven a hacer sus estragos[5] en el irreversible *acto de nombrar*. Esas palabras precisas, inequívocas, dan al niño Genet un ser en el que él no se reconoce. Por eso, afirma Sartre, Jean Genet busca incesantemente su ser y en el intento indaga los vericueto del «ser», pero también los del «hacer». Genet quiere ser y hacer: «es» para hacer lo que no es –«ladrón»– y «hace» –su obra literaria– para encontrarse con lo que realmente es.

Una imagen espectacular impone la infancia de Silvina Ocampo. La niña pertenece al mundo de los hombres honestos anclados en una historia y en una cultura. Hacendados, poseedores de estancias multiplicadas por enlaces convenientes, aquilatan el valor de sus nombres y apellidos en el ámbito de la burguesía argentina. Así, entonces, la pobreza y su expresión patética –la mendicidad– aparecen ante la niña Silvina como exponentes ajenos, sobrenaturales («La pobreza me parecía divina») o prestos y al alcance de crueles experimentos infantiles («A la casa de San Isidro iban muchos mendigos. A mí me encantaba servirles el té con leche o café con leche; algo que tuviera nata. A mí la nata me parecía asquerosa. Pero me daba curiosidad ver cómo los otros se tragaban la nata tan asquerosa»).

Era de estilo en la época y en las familias acomodadas de la sociedad argentina que los niños fueran confiados a institutrices, chóferes y niñeras. («Yo descubrí a mi mamá después que quise a varias niñeras», confiesa Silvina con naturalidad). El afecto infantil se construye, de tal modo, con

[5] *«Las palabras hacen estragos cuando encuentan un nombre para lo que hasta entonces ha vivido innominado». J. P. Sartre (cit. por Pierre Bourdieu en* Out line of a Theory of Practice, *pág. 17).*

alianzas y fidelidades en torno a una clase social que no les era propia[6], pero que les brindaba cuidados y protección como un requisito de trabajo. Así, estos niños padecen un no «tener» que no surge de las entrañas, como en el caso de Genet, pero sí se gesta y subyace durante la crianza. La necesidad de encontrar afecto entre los mendigos que merodeaban la casa de San Isidro, era la excusa que la niña Silvina contraponía a las reprimendas por la elección de tales amistades, indeseables para los mayores y sumamente atractivas para ella[7]. Las declaraciones de la autora sobre las afinidades electivas en su infancia atestiguan lo comentado, pero también tintinean como referente lejano cuando se analizan ciertos cuentos.

Los protagonistas de «Anillo de Humo» *(Las invitadas)*, sea el caso, una pequeña niña de familia honorable y su amigo grande –«sinvergüenza y ladrón» para los adultos y extremadamente atractivo por el «prestigio que le daba la pobreza» para la niña– se encuentran en los descampados de las orillas de la vía del ferrocarril para fumar o compartir soledades y juegos no proclives a las buenas costumbres.

En otros casos, las narraciones de Silvina Ocampo ensayan posibles desvíos y transgresiones a estos pactos entre clases antagónicas; amos los unos y criados, el resto. Y si en «Anillo de Humo» es un padre honorable el que se escandaliza por las amistades no confiables de su hija, en «El pecado mortal» *(L.I.)* la protagonista, una pequeña en vísperas de su ceremonia de comunión religiosa, es la que azorada padece culposa el abuso perverso al que la somete, precisamente, el sirviente a cuyo cuidado la confían sus padres; pero quizá sea en el cuento «La muñeca» *(Los días de la noche)* donde la problemática del abandono de los niños, la adaptación a un medio otro y la aceptación o rechazo de un nombre otorgado por aquellos que sustentan el poder –drama original de Jean Genet– alcanzan mayor relevancia. En primer lugar y en relación a la posibilidad de nombrar o de otorgar a las cosas un nombre, habría que señalar que Silvina Ocampo ha afirmado:

«Hay que inventar palabras para que los lugares o los objetos no queden sin un nombre que uno quiere pronunciar (...). Hay una serie de cosas que no tienen nombre. Uno siente que hay algo defectuoso en el idioma cuando sucede eso... nombrar lo innombrable (...). No se puede tener nada que no

[6] *Un análisis minucioso de los personajes niños/as terribles y sus conflictos en «La nena terrible», Blas Matamoro en* Oligarquía y literatura, *Ed. del Sol, Buenos Aires, 1975.*

[7] *«En ese entonces cerca de San Isidro vivían muchos chicos pobres, a mí me parecían tan superiores a los que nos visitaban, mucho más divertidos que mis primas que eran unas pavotas, unas inútiles... Siempre me quedó la añoranza de la pobreza...» Esta y otras revelaciones de la autora referidas a la pobreza, la riqueza y sus amistades infantiles en:* Genial, tierna, tímida, imprevista, imaginativa. Y así sucesivamente. *Reportaje de Hugo Beccacece en* La Nación, *de 28 de junio de 1987.*

tenga nombre, es como si se hubiera escapado de tu casa y lo hubieras perdido...»; sin embargo, en seguida la duda acecha a la certeza: «¿cómo colocar un nombre en algún lugar que no lo tiene?»[8].

La pregunta, podría pensarse, ensaya una respuesta en el cuento «La muñeca» e indicia una lectura. El relato convoca la historia de una mujer cuya edad y cuyo origen ella misma desconoce; una mujer que reniega de su ser que es adivinar el futuro. La incertidumbre sobre su edad y su origen se expande a su «Ser Adivina», si se quiere, al «hacer» de sus palabras de adivina («Sospecho a veces que no adivino el porvenir, sino que lo provoco»). El cuento reconstruye, retrospectivamente, en primera persona, la infancia del personaje y se detiene en el preciso instante en el que la *nombran* adivina.

En el transcurrir del relato, la mujer recuerda a aquella niña de su infancia en el intento de reconstruir la imagen de una madre negada, buscando retazos de versiones múltiples y encontradas en las historias y fotos trucadas a su alcance; conserva, sí, el calor de unas manos negras y arrugadas, y los latidos de un pecho chato de una vieja muy humilde que la cría mientras trabaja –es criada– en casas de bien, aunque por motivos no muy claros en sus recuerdos, la vieja la abandona en una de esas casas para que los niños pulcros que la habitan se entretengan con ella. La vida allí no resulta fácil para la huérfana sin nombre hasta que con sorpresa descubre su capacidad de predecir y con el tiempo, el poder que le otorga su práctica. Una sirvienta de la casa es la que primero le revela, casi insultándola, su condición: «"Bandida, serás una bruja". ¿Qué quería decir "bruja"?» Así, la voz azorada de la niña y la voz sin autorización que la nombra se confunden en una espera que culmina en el momento en el que la palabra legalizada del ama le confirma su ser: una «bruja», que simultáneamente es atestiguado por el eco de la distinción de clase; un *Sorcière* salido de los labios de la institutriz francesa.

El «eres un ladrón» que acusó al niño Genet se transforma, según Sartre, en una acusación perpetua de todos los labios que nombran y todos los ojos que miran y penetran en el escritor transformado en «el placer del ladrón». En *Las criadas*, ese placer ficticio de falso propietario que no posee nada, pero se toma el derecho de poseerlo todo, se traduciría en la necesidad de las criadas de apropiarse de los vestidos, los ademanes, las pasiones, el habla del ama durante la ceremonia ritual. En la narrativa de Silvina Ocampo, por su parte, el ser que recibe el personaje de «La muñeca», signado por la carencia y el abandono, la autoriza a apropiarse no de las cosas, sino del tiempo y los actos de la vida de los que creen detentar el poder y,

[8] *Ver* Encuentros con Silvina Ocampo, *Noemí Ulla, Editorial Belgrano, Buenos Aires, 1982.*

al mismo tiempo, ese «hacer» concreto del personaje –la adivinación– aporta a la escritura una matriz narrativa. Pero hay algo más que desestabiliza la lectura y, en cierto modo, afirma el eje del trabajo: en la primera edición del relato aparecida en la revista *Sur* –una versión que podría considerarse idéntica a la versión de «La muñeca»– el título es «Yo»[9]. Un cambio y un gesto deíctico que señalan, desplazan y enriquecen la narrativa de Silvina Ocampo.

Lejos de pretender una lectura biográfica, los movimientos sugeridos fundan la hipótesis de que los materiales que constituyen los cuentos de Silvina Ocampo y, probablemente, también sus resoluciones, remiten a conflictos y tensiones sociales cribados por una mirada sutil e inquisitiva. El arte, sugiere Georg Simmel, es «una totalidad autónoma» a partir de fragmentos fortuitos de realidad[10].

IV. Amo y esclavo: *Las criadas* en *Sur*

La recepción que la publicación de la obra *Las criadas* de Genet tuvo en *Sur* desencadena un contrapunto de voces en torno a la problemática que nos ocupa. La versión castellana de la obra es de José Bianco, aparece en el número de agosto de 1948 de la revista y va acompañada de un comentario elogioso firmado por J. J. Rinieri[11]. Si se tiene en cuenta que la primera edición en francés de *Las criadas* son de 1947, y que la puesta de Louis Jouvet en París es del mismo año, se puede decir que *Las criadas* llega a Buenos Aires, vía Sur, casi simultáneamente. Bianco había visto la obra en París, se había impresionado con ella y adquirido los derechos de traducción para publicarla[12]. Dos meses más tarde en el número 168 de la revista, aparece un artículo titulado «A propósito de *Las criadas*», firmado por Victoria Ocampo, en el cual la autora manifiesta su indignación ante esta obra en particular, y en general, por la literatura de Jean Genet. Descalifica el entusiasmo de José Bianco y de J. J. Rinieri acusándolos de estar influidos por una moda –«new look literario»– a la que Victoria denomina «literatura sórdida»; y sin preámbulos ni rodeos caracteriza a dicha literatura por la afectación de creer «que la m… es más verdadera que la rosa» o de considerar «que sólo la m… existe, mientras

[9] *Cf. Revista* Sur, *n.° 272. Buenos Aires, septiembre-octubre de 1961 (págs. 47-57).*

[10] *Cit. en* Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin *de David Frisby, Ed. Visor, Madrid, 1992.*

[11] *Cf. Revista* Sur, *n.° 166. Buenos Aires, agosto de 1948 (págs. 7-50).*

[12] *La versión definitiva y publicación en francés de la obra es el 1958. La versión de la obra en la Ed. Sur, con traducción de Bianco, es de 1959 y la primera edición de Losada es de 1964.*

que la rosa es una invención, una ilusión a la que se aferran únicamente los sentimentales y los imbéciles». Recalca con metáforas harto elocuentes los mal habidos atributos de tal literatura para llegar a la conclusión de que como naturaleza la «náusea» y el «vómito» existen y ella los acepta, pero considera que el «estiércol» es útil en cuanto sirve a la rosa para su metamorfosis[13].

La polémica venía de suyo y de alguna manera estos menores de *Sur* la provocan apuntando con certeza los dardos hacia sus mayores. El párrafo final de la reseña de Rinieri es frontal:

> Atmósfera harto densa para fariseos, qué duda cabe. Pero ya se ha fallado el proceso de los fariseos. Mejor que cualquier tesis, la pieza de Genet revela la hipocresía tiránica de un mundo que no está hecho a la medida del hombre. No debemos sacar de ella, sin duda, una conclusión ajena a las intenciones del autor. Pero la violencia de *Las criadas* es liberadora y revela esa fuerza explosiva que los surrealistas exigían de la belleza.

La versión de *Las criadas* que propone José Bianco no daría cuenta de la duplicidad o variación en los registros de lengua presentes en la versión original en la que pugnan términos vulgares que delatan el ser criadas de las criadas con expresiones acordes a la clase social a la que pertenece la señora a quien representan en la ceremonia. La traducción en cuestión homogeniza el lenguaje llevando la obra a lo que se ha denominado «una escritura del decoro»[14].

Aun así, la publicación de la obra de Genet exalta una divisoria y una disimetría entre los tonos y bemoles de las notas y los nombres que firman en la revista del grupo Sur. Entre ellos, la voz de Silvina surge al soslayo. Se sabe de su amistad con José Bianco y Juan Rodolfo Wilcock; los tres forman parte de los relegados o los diferentes del grupo; pero además Silvina escribió en colaboración con Wilcock una obra dramática[15] y según sus declaraciones, también habría colaborado con José Bianco en la traducción para la versión de *Las criadas* publicada en *Sur*[16]. Dado lo cual, la dicotomía con respecto a los intereses o los valores en literatura se desplazarían hacia el polo de interés: Victoria Ocampo-Silvina Ocampo.

[13] *La concepción de la literatura que se desprende de estas declaraciones remiten al artículo de Nicolás Rosa «Sur o el espíritu y la letra» en* Los Libros, *Buenos Aires, a. 2, n.° 15 y 16 ene.-febr. (pág. 4-6).*

[14] *Observaciones propuestas por Patricia Willson en su trabajo «Traductores en* Sur: *Teoría y práctica» presentado en la* Mesa Redonda sobre Traducción y Cultura, *Mar del Plata, abril de 1995.*

[15] *J. R. Wilcock y Silvina Ocampo,* Los traidores, *Ed. Losange, Buenos Aires, 1956.*

[16] *Cf.* Encuentros con Silvina Ocampo *(op. cit.).*

VI. Amo y esclavo: un esquema familiar

Los entredichos entre las niñas y su criada en el seno de la familia Ocampo y los pliegues que ellos determinan según qué nombre ocupe los extremos de la ecuación conforman otro espacio de análisis.

La encrucijada de relaciones que se establecen en este espacio podrían visualizarse en un esquema triangular cuyos vértices de base fueran Silvina uno, Victoria, el otro y el tercer vértice Fani, la célebre criada de las Ocampo. En la mediatriz se ubicaría la literatura; la de Victoria autobiográfica y testimonial y la de Silvina, de ficción. En relación a Fani y retomando el derecho de los hombres honestos de poner los nombres a las cosas, habría que destacar que no se llama Fani, sino Estefanía y consta en una biografía de Victoria Ocampo el motivo de la transformación:

> Su nombre era Estefanía pero, qué difícil resultaba una palabra tan larga, para quien debía llamarla, a veces a gritos, continuamente. Entonces fue rebautizada Fani. Era habitual que se eligiera para las mucamas nombres cortos o fáciles, olvidando el verdadero. No se hacía por maldad (mucho menos en este caso), sino por comodidad.[17]

En el esquema triangular, cada uno de los lados propone una tensión o alinea las fases de un conflicto sostenido por el afecto. Entre Victoria y Silvina hay una relación de amor y de odio suficientemente indicada por ellas; es conocida la anécdota que cuenta que Victoria dijo del primer libro de cuentos de Silvina que la gramática que ella usaba tenía tortícolis[18], y Silvina contestó «cuánto le asombraba que Victoria amara tanto las cosas que uno detestaba y detestara tanto las cosas que uno amara, y eso era lo que ella amaba y detestaba de Victoria»[19].

Por otro lado, José Bianco, en un artículo sobre *Sur*, aludiendo a las disímiles posturas que había albergado la revista, se pregunta si hay algo más distinto de Victoria que Silvina[20]. Así entonces, las relaciones que se constituían entre los intelectuales de *Sur* o entre las hermanas y en referencia a su producción intelectual, cabría pensarlas en términos de la fórmula amo y esclavo, donde la lucha por el reconocimiento, que subraya Kojève, crearía el conflicto o la angustia o la literatura de Silvina. Y en esa relación

[17] Victoria Ocampo, *María Esther Vázquez, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1991 (pág. 58).*

[18] *En* Encuentros con Silvina Ocampo *(op. cit.).*

[19] *Citado por María Moreno, «Las Ocampo» en «Mujeres por mujeres»,* Culturas, Página/12, *22 de agosto de 1987.*

[20] *José Bianco, «Sur» en* Ficción y Realidad (1946-1976), *Ed. Monte Ávila, Caracas, 1977 (pág. 235).*

despareja, Victoria –y acá hay que recordar su lugar en el campo intelectual, su determinación, su carácter, su belleza– otorga, dona si se quiere, el espacio de su revista a estos menores de *Sur*, en una operación análoga a la de la señora de *Las criadas* que regala a sus criadas los vestidos que no necesita; pero así como ésta se reserva el derecho de opinar en cuanto al uso o las modificaciones pertinentes en los mismos, la mayor y bella hermana, «para los hombres de letras genio tutelar de este país» –y las palabras son de José Bianco[21]–, se reserva el derecho de la última palabra sobre lo publicado en su revista; señalamos el caso del artículo sobre la obra de Genet a la que tildó de vómito, náusea, estiércol, m..., descalificando el trabajo de sus colaboradores, o su comentario acerca del libro de su hermana menor, Silvina, publicado por la Editorial Sur.

En el otro orden de las cosas y más alejada en el tiempo se puede agregar la polémica renuncia de José Bianco a su lugar en la redacción; el motivo se desprende de una nota aclaratoria que firmó la dirección de la revista, a los efectos de dejar bien esclarecido a los lectores que la aceptación del viaje del jefe de redacción a Cuba, invitado por la *Casa de las Américas* para formar parte de un jurado literario, corría bajo su total e individual responsabilidad. Era el año 1961 y José Bianco, considerando agraviante e innecesaria la nota, presentó la renuncia indeclinable a un cargo que ocupaba desde 1938[22].

Los otros dos lados del triángulo unen a las dos hermanas con la criada. Pero esta unión, a su vez, distancia a las hermanas entre sí: Fani es parte del origen del conflicto entre ellas. Se sabe, lo ha manifestado Silvina, el dolor que le provocó que le arrebataran a su niñera siendo aún muy niña, para que sirviera a su hermana mayor recién casada. Dos de sus poesías aún inéditas –«El tiempo» y «Como siempre»– refieren el hecho[23]. Pero también el descenso de categoría en el trabajo de Fani –de niñera de la última mujer de las Ocampo a sirvienta de la bella y díscola primogénita– es un rastro que de hecho señala una jerarquía familiar.

En el esquema triangular conformado por Fani y las Ocampo hay una inversión con respecto al propuesto por Genet en su obra: las hermanas son dos amas que tironean a una criada, y esta situación conflictiva y plurivalente, planteada en torno a una relación amo y criada, conduce a dos tipos de resolución literaria. La primera, dada en lo que se puede considerar el plano de «lo real», lleva a una de las hermanas a ensayos autobiográficos

[21] *José Bianco, «Victoria»,* Proa, *n.° 5, 3.ª serie, septiembre-octubre 1990 (pág. 19).*

[22] *Ver* Sur, *n.° 269 (marzo-abril 1961) y* Sur, *n.° 270 (mayo-junio 1961).*

[23] *Sobre el episodio de Fani ver el reportaje de Hugo Baccacece citado. «El tiempo» y «Como siempre» (poesías) en mimeografía, del archivo personal de la escritora.*

que abundan en detalles confesionales referidos a la vida compartida con su criada[24]; la segunda resolución impregna el plano de la ficción, y funciona como un núcleo de alta productividad en la narrativa de Silvina Ocampo, y cada una de estas resoluciones convoca a *Las criadas*. En el primer caso, asombran algunos datos de Fani y las anécdotas de su convivencia con Victoria en relación a los hechos de ficción que se representan en la obra de Genet. Fani es cedida por una tía al joven matrimonio Ocampo cuando sus primeras hijas eran chicas; su ficha asegura que respondía «para todo trabajo» y era «trabajadora como una mula y fiel como un perro». Algunos años más tarde los Ocampo resignan a Fani y la ceden a Victoria como parte de su dote matrimonial[25]. Pero Fani, y según las confesiones de Victoria, se transforma en un «cancerbero» de la moralidad. Cuando el matrimonio de Victoria se deteriora y ésta comienza una relación clandestina con Julián Martínez, Fani recurre a toda suerte de estrategias para controlar a su ama tratando de salvaguardar el honor del marido y la institucionalidad del matrimonio. Acecha a Victoria con llamados anónimos e incluso Victoria sospechó que Fani le hubiera sacado de su cartera una carta de su amante, para luego extorsionarla y atormentarla con anónimos que serían de su autoría. Agotada, Victoria habría deseado «despacharla», pero el gesto hubiera puesto en evidencia sus andanzas ante la familia. Textualmente Victoria confiesa: «Su exceso de celo nos *envenenó* esos tiempos tan difíciles».

La autobiografía de Victoria Ocampo –un género de exaltación de la primera persona– permite concluir que Fani «le envenena la vida a su ama» y esta ama, ama y odia a su fiel y maravillosa sirvienta y cancerbero. De lo que piensa Fani nada sabemos.

VII. Amo y esclavo: traición, representación y muerte

La estrategia de Silvina, puede pensarse, es transformar el conflicto en un núcleo de alta productividad en el plano de la ficción. El desarrollo del análisis en este último espacio está acotado por tres núcleos narrativos: la traición, una forma particular de representación que es la ceremonia y una forma particular de muerte que es el crimen que, a su vez, deriva de la traición y de la ceremonia. Estos motivos permiten articular, con similitudes y diferencias, *Las criadas* y tres cuentos de Silvina que funcionan paradig-

[24] *Victoria Ocampo,* Autobiografía. *Tomo III,* La rama de Salzburgo, *Ediciones de la revista* Sur, *Buenos Aires, 1981.*
[25] *Victoria Ocampo,* Testimonios, *5.ª serie,* Sur, *Buenos Aires, 1957.*

máticamente: «Las esclavas de las criadas» *(L.D. de la N.)*, «El vestido de terciopelo» *(La furia)* y «Las vestiduras peligrosas» *(L.D. de la N.)*

Jean Genet instala la traición en el seno de la zozobra afectiva: «Odiar no es nada, pero amar lo que se odia repugna»; y la definición de traición acuerda, para el escritor, con la ambigüedad de su origen: «La traición es el odio buscado en el corazón del amor»[26].

Desde los parámetros del discurso dominante, las criadas de Genet traicionan a su ama, y lo mismo se puede pensar de Fani con respecto a Victoria; la ficción de Silvina, en cambio, propone la traición para las amas. En los dos poemas ya mencionados, el odio recala en quien despoja de la niñera al «yo» de la obra y no hacia la niñera que abandona. Pero es en el cuento «Las esclavas de las criadas», dedicado a Pepe (se puede pensar en Pepe Bianco y los espacios empiezan a colisionar), donde la problemática se despliega en magnitud. En efecto, el cuento presenta a una maravillosa criada que cuida con devoción a su ama moribunda y es el objeto de deseo de todas las amigas del ama. Cuando las amigas visitan a la enferma no dudan en tentar a la sirvienta –que se llama Herminia, pero que también tiene otro nombre– ofreciéndole desde golosinas y viajes hasta disimuladas propuestas homoeróticas (se ha señalado este afecto en la relación entre ama y criada en la obra de Genet y también se lo puede rastrear en otros cuentos de Silvina) para que abandone a su dueña y sirva en el hogar que le ofrecen. La fiel sirvienta no sólo rechaza a las mujeres que dicen ser «esclavas de sus criadas», sino que la criada presta tal dedicación a su señora que ésta vive muchísimos años, llega a ser una longeva famosa, mientras las amigas falsas y traicioneras se van muriendo en misteriosos accidentes a medida que formulan la respectiva propuesta de abandono. La traición, entonces, ocurre entre los integrantes de un mismo nivel social, son las amas las que buscan el odio en el corazón del amor. La criada, entre tanto, con su trabajo minucioso en cuidados, prolonga hasta el límite la vida del ama con la intención de anular la posibilidad de muerte.

Los gestos y señales de amos y criados pueden alinearse en ciertas lógicas del crimen cuyas realizaciones infieren saberes y políticas afines. La traición tiene una lógica que se constituye con el saber de la proximidad y la política de la distancia, además de un saber de la existencia, con la política de la persistencia y un saber del simulacro con la política de la apariencia[27]. Considerando estos conceptos, se podría pensar que tanto en la versión de

[26] *Cit. en Sartre (op. cit).*

[27] *Estos conceptos fueron impartidos por Nicolás Rosa en el transcurso del seminario de doctorado:* El «caso» como entidad semiótica, en particular, el caso policial. *Universidad de Buenos Aires, abril-agosto de 1995.*

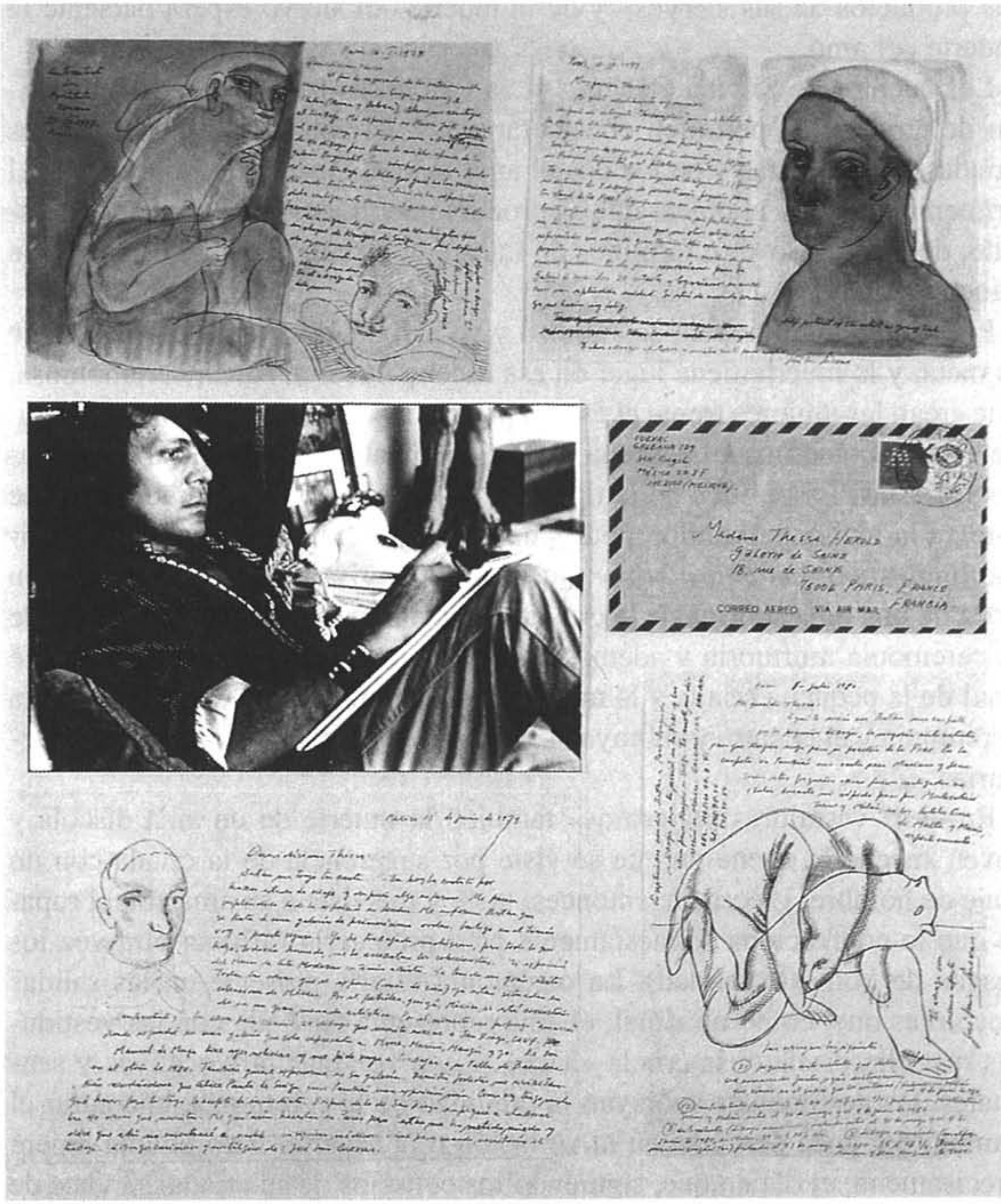
Genet como en las versiones de las Ocampo, entre amas y criadas se impone una lógica de la traición con sus respectivos saberes y políticas.

El saber de la existencia con su política de la persistencia, estaría implícito en el trabajo minucioso de las criadas que «hacen» las criadas para colmar su deseo; tanto el de «envenenar» a sus amas en el caso de Genet y Victoria o su revés, el de cuidarla hasta hacerla inmortal, en el caso de Silvina. Los otros dos saberes de la lógica de la traición, el del simulacro con su política de la apariencia y el de la proximidad con su política de la distancia, tomarían cuerpo en el ritual cotidiano que representan las criadas de Genet, «la ceremonia», como ellas mismas la denominan. Es claro el uso del disfraz para travestirse, Clara en la señora y Solange en Clara, y el travestismo se abisma, en este caso, porque Genet en sus indicaciones teatrales señala que los actores tienen que ser hombres que representen a los personajes femeninos.

La política de la distancia es constitutiva de toda ceremonia. En la representación ritual, el personaje de Clara que hace de la señora, le dice con firmeza a Solange que hace de Clara, que no se acerque que mantenga su distancia; los cuerpos no deben rozarse. Por su parte, la ceremonia se emparenta con la muerte, el crimen proyectado hacia el ama se desplaza y recae sin posibilidad de desvío en el ama travestida que es la criada; no hay forma de evitarlo. La ceremonia es destino, es fatalidad, no hay valores que puedan instituirse, ni metáfora ni alegoría. Sólo hay reglas que hay que cumplir, y sobre todo, la ceremonia nace a partir de la violencia. Es una violencia infringida a la representación o a la realidad[28]. En el caso que nos ocupa, y recurriendo a las disimetrías planteadas en la búsqueda de la verdad, la violencia surgiría como la resultante inmediata del reconocimiento dispar, es decir, cuando el sujeto no es reconocido como tal, sino como un objeto; y la ceremonia permite la conformación de un espacio ilusorio, una ilusión escénica sin espectadores que se abandona al puro desenvolvimiento de los hechos que desembocan en el crimen.

La pregunta sería por qué surge el deseo de la muerte del amo; la respuesta la ofrece Lacan y la plantea en términos de «coartada» del esclavo: «el trabajo al que se ha sometido el esclavo renunciando al goce por temor a la muerte será la vía por la que realizará su libertad. El esclavo no se engaña creyendo encontrar el goce en el trabajo y encuentra su coartada en la muerte del amo». El criado, mientras realiza sus minuciosas tareas, espera la muerte del amo, la desea o la provoca ficcionalmente. Aparece así el «hacer» del esclavo, su «trabajo» en función de la vida –el amo consume

[28] *Sobre la ceremonia:* Las estrategias fatales, *de Jean Baudrillard, Ed. Anagrama, Barcelona, 1984.*



Sin título, 1997

los productos de sus siervos– y de la muerte –el siervo espera paciente la muerte del amo.

Los cuentos de Silvina Ocampo «Las vestiduras peligrosas» y «El vestido de terciopelo» permiten considerar estas variables. En ambos, las dos criadas son modistas y en los dos el ama muere. Pero lo peculiar es que el crimen lo provoca el objeto que es producto del trabajo de la criada, el vestido, de otro modo y en términos de Lacan, el resultado de esa espera de la Muerte del Amo.

El vestido de terciopelo se animiza y va asfixiando a la señora hasta que la mata, y la muerte tiene lugar en esa escena ilusoria, ritual, ceremoniosa, que crean las mujeres frente al espejo probándose los ropajes a medio hacer, pero proyectándolos a la escena real: el momento en que lo usarán en viajes o fiestas. La política de la distancia, condición de la ceremonia, y que integra la lógica del traidor, podría darse en el cuento a través de un artificio lingüístico. Un *Leit motiv* –¡Qué risa! ¡Qué risa! ¡Qué risa!– puesto en boca de una niña sobrina de la criada, que acompasa los sucesivos pasos de la ceremonia mortuoria y además, la cierra anulando la distancia. El ¡Qué risa! de la pequeña criada y la muerte de la señora se unen para terminar la ceremonia y el cuento, y subraya la ausencia de valores, de metáforas o alegorías.

En «Las vestiduras peligrosas» también la muerte de un ama díscola y joven sucede la noche en que se viste por sugerencia de la criada con un traje de hombre. La criada, entonces, viste y trasviste a su ama con el ropaje que le confecciona supuestamente para protegerla (afloran otra vez los rasgos de homosexualidad). La ceremonia estaría presente en las salidas nocturnas que, como un ritual, el ama representa ataviada con las vestiduras que ella diseña y la criada «hace». Cada vez más provocativas y sensuales, las vestimentas subrayan la fatalidad de la ceremonia: encontrar el camino del goce perverso en la violación o la Muerte. Pero el ama muere precisamente el día en que, siguiendo los consejos de su criada, se viste de hombre con un traje diseñado y realizado por la criada.

¿Cómo formula el cuento ese juego de distancias y proximidades en torno a esta ceremonia? La mañana siguiente a cada salida ritual, la joven ama se entera de que, en otro lugar del planeta, una joven vestida con sus propios diseños es violada. Ella reniega de su propia suerte y acusa de copiona y traidora a ese doble. Cuando muere, la distancia se anula. Ambas mujeres son una sola Muerte con las vestiduras de la criada.

Adriana Mancini

CALLEJERO



Una carta juvenil de Jorge Luis Borges

La correspondencia entre Jorge Luis Borges y su amigo mallorquín Jacobo Sureda tuvo larga duración. Se supone que los dos jóvenes se conocieron en Mallorca en el verano de 1919, pero que el intercambio epistolar solamente se inició un año más tarde, cuando «Georgie» y su familia volvieron a la isla tras un recorrido por España que duró alrededor de ocho meses, y en el que las escalas más largas fueron Sevilla y Madrid.

Los Sureda, familia de intelectuales y artistas, tenían su hermosa casona en Valldemosa, población situada a unos veinte kilómetros de la capital mallorquina, Palma. Los Borges, en 1920 –también lo habían hecho en 1919–, se alojaron en el hotel *Continental*, pero con mucha frecuencia se desplazaban hacia Valldemosa, ciudad en la que habían vivido, entre otros personajes muy conocidos, Federico Chopin, George Sand y Rubén Darío. Jacobo, un joven un año menor que Jorge Luis, se hallaba muy enfermo de las vías respiratorias, al igual que su hermana Elvira, quien murió poco tiempo después de que los Borges regresaran a Buenos Aires, y de la que se supone «Georgie» estuvo enamorado.

Esa distancia de veinte kilómetros, en aquellos tiempos, no era tan fácil de salvar como ahora. Y la amistad entre los dos jóvenes poetas precisaba de comunicación continua, de ahí que optaran por intercambiar cartas, tarjetas postales y hasta mensajes en pequeños papeles. Esta fluida correspondencia no se ha podido conservar en su totalidad, y solamente se conoce una parte de la que escribiera Borges, desconociéndose el contenido de las firmadas por Jacobo Sureda.

Muchas de estas misivas fueron enviadas desde Palma y dirigidas a Valldemosa, pero cuando los Borges retornaron a la Argentina, el carteo continuó. E incluso, cuando Sureda se trasladó a la Selva Negra, en Alemania, para someterse a tratamiento médico, Borges continuó fiel como corresponsal de su amigo isleño. La carta que ahora podemos publicar ha escapado de los rigores del paso del tiempo, gracias a la hermana menor de los Sureda, Emilia –fallecida recientemente–, quien antes de que se tiraran muchos papeles (lo que ocurre en tantas familias durante traslados de vivienda o en trances difíciles) los recogió y cauteló con un amor y una dignidad notables.

Es una carta de cinco hojas, escrita desde Buenos Aires, a siete u ocho meses de su vuelta tras siete años de ausencia, en la que Borges le cuenta a su amigo, de forma minuciosa, su vida de escritor, y en la que manifiesta una serie de interesantes proyectos con evidente exaltación, hasta de una forma nerviosa, muy propia de los veinte años. Fue una lástima que la amistad se viera interrumpida, y mucho de lo que proyectaron juntos nunca pudiera llevarse a cabo. Sureda retornó a Mallorca, donde siguió dedicado tanto a la poesía como a la pintura. Se casó y tuvo una hija; falleció en 1935. El intercambio epistolar pudo durar hasta 1925 ó 1926. Se ignora y es imposible conocer mayores detalles al respecto. ¿Por qué cesó ese carteo? En 1980, cuando Borges retorna a Mallorca, hace alguna referencia a Sureda. Lo menciona como un buen amigo suyo, y recuerda buena parte de lo que fue y significó su visita a Mallorca en esos años signados por el ultraísmo.

Varias cartas (por lo menos dos docenas), cruzadas entre los dos amigos, han sido publicadas. Doce en el libro *Cartas de juventud de J. L. Borges*. Otras en *Diario 16* de Madrid, así como también en la revista *Condados de niebla*. Gracias a esta correspondencia se ha conocido una buena parte de la juventud de Borges.

En esta que comentamos, el autor da cuenta a su amigo de la primera revista que con otros jóvenes poetas argentinos sacó a la luz, *Prisma*, que era una hoja de enorme tamaño que se pegaba en las esquinas de la ciudad y contenía poemas, fundamentalmente, y la filosofía de ese grupo que era el continuador del ultraísmo, iniciado a finales de 1918 en Madrid, gracias a unas declaraciones de Cansinos Asséns, uno de las grandes admiraciones de Borges. De ahí que en un párrafo le hable de la brocha, el engrudo y de las paredes, sobre las que hace recaer varios calificativos. También menciona a un antiguo diario porteño, *Diario Español*, en el que, entre muchos otros foráneos, colaboró Rafael Barret, de quien Jorge Luis tenía un alto concepto, al punto que desde Suiza se lo recomendó a su amigo Roberto Godel, compañero de colegio en Buenos Aires.

La forma como le comunica a Sureda los proyectos literarios que podrían acometer juntos, demuestra además de la emoción propia de la edad, la gran amistad que los unía. Siempre se dirigió a Jacobo reclamándole su colaboración. Y en este caso le habla de escribir en «complicidad, un libro de nihilismo alegre y definitivo» y, como se podrá leer, no olvida el ultraísmo y se acuerda de las greguerías de Gómez de la Serna. Pero lo curioso está en la propuesta de que el libro se cierre con una refutación al propio libro.

Le habla asimismo de su alejamiento de la poesía y su devoción por la prosa, en un momento en que dirige una revista dedicada principalmente a los poemas. Y la definición que hace es para recordarla: «la poesía se me

antoja como una cosa acorralada, encerradita, secundaria = una casualidad de la literatura». Difícilmente se hallará concepto similar sobre poesía en sus escritos posteriores.

Menciona dos o tres veces la «Proclama» que se publica en la revista *Prisma*, y que es un manifiesto ultraísta firmado por el propio Borges en compañía de Eduardo González Lanuza, Guillermo de Juan y Guillermo de Torre, que aún no vivía en Argentina, y que debió adherirse a esa proclama por correspondencia. En cuanto a los muchachos que con brochas y engrudo salían a pegar quinientos ejemplares de *Prisma* en las calles de Buenos Aires, bien pueden ser tres de los mencionados, ya que De Torre no se hallaba en Buenos Aires, y posiblemente se sumaban Santiago Dabove y Norah Lange, una de las más entusiastas del grupo y la primera ultraísta argentina.

La carta nos da también la posibilidad de saber qué colaboraciones había enviado a *Cosmópolis*, e igualmente nos permite encontrarnos con dos definiciones muy interesantes para un joven de veintidós años. Una sobre la vida: «la vida es un bodrio de momentos descabalados». La otra sobre el Arte: «(concedámosle una mayúscula al pobre) debe ser impar y tener vida propia, lo autobiográfico hay que ahogarlo para mayor felicidad propia y ajena».

Las cartas que escribía a Sureda están realizadas con rapidez, de ahí que en el párrafo final se asombre y se reproche haber utilizado las palabras «vida» y «propia» dos veces en la misma frase. Las respuestas de Sureda, que nunca aparecieron, hubiesen sido magnífica lectura y buena lección para conocer a Borges a través de su juvenil amigo.

Carlos Meneses

24-XI-921

¡Salve entrañable amigo! A estas horas ya habrán desfilado bajo tus ojos la explicación aquella de *Diario Español* y el estandarte de PRISMA. A este último lo clavaremos mañana en las paredes hostiles o indiferentes o tal vez generosas y acogedoras de Buenos Aires. ¿No te ha espantado la disparatada numerosidad de tipos de letra que hay en la Proclama y la manera en que, a medida que se acercan al fin, van amenguándose y anonadándose hasta volverse pequeñitas? De todo eso –así como de la substitución de vislumbrado por vislumbrando, en la última frase, tienen la culpa los fascinerosos de la Imprenta, unos rusos que apenas sospechaban la existencia del idioma

español y cometían cada errata de no te muevas. En fin, tal como está, vamos a difundirlo mañana. Ya tenemos listo el engrudo, la brocha y demás implementos y quizás terminemos en dos noches, a quinientos carteles por noche. Somos unos cinco muchachos y hay entusiasmo... (A lo mejor te estoy dando en balde todos esos pormenores prolijos, si por una fantástica eventualidad PRISMA se ha extraviado en el camino.)

Te quejas de la mortificación del francés –¡Qué lengua más desgalichada y gesticulante y sin espinazo! A mí esa *ch* efervescente y la *u* del francés, me parecen calamitosas.

¿Y los suizos qué te parecen? Yo les profeso una cordial antipatía. Son unos horteras muy ufanos de saber hablar por teléfono y de la democracia y de que están en buen estado las carreteras del país. Envíame algo de lo que escribes. Ya sabes –y vuelve la frase ritual– cuánto me interesa lo que haces. Qué estupendo sería forjar el año que viene un libro en complicidad, un libro de nihilismo alegre y definitivo, donde hubiera de todo: metafísica, ultraísmo, greguerías, y al final una refutación del libro y de su plan y de sus egoísmos! ¿Y un libro de poemas? Pero la poesía se me antoja una cosa acorralada, encerradita, secundaria: una casualidad de la literatura.

Hace tiempo que sólo escribo prosas. En *Cosmópolis* de octubre han publicado dos intituladas *Buenos Aires* y *Crítica del Paisaje*. En la misma revista de noviembre, habrá salido –según me dice Torre que es secretario de redacción– otro sobre la Metáfora, donde hablo de ti y yo. Te enviaré en cuanto lo reciba.

¿Sabes que Octavio Pinto –el indio aquel que andaba como atorado por sus cuellos enormes– ha realizado una exposición, ha sido muy elogiado y ha vendido dos obras? Entre los cuadros expuestos hay uno de tu casa, muy embadurnada de sol, contra un cielo verdoso, pero inconfundible, con la torre y la ventana de tu alcoba mirando la lejanía.

Mi posición actual ideológica la tienes –más o menos– en la Proclama de Prisma. (Perdóname que te dé otra vez la lata con ese rótulo.) Ya ves: el Yo no existe, la vida es un bodrio de momentos descabalados, el Arte (concedámosle una mayúscula al pobre) debe ser impar y tener vida propia, lo autobiográfico hay que ahogarlo para mayor felicidad propia y ajena, etc. (Dos veces *propia* y *vida* en la frase anterior! Qué escándalo.)

Escríbeme enseguida. Te abraza de todo corazón.

Jorge Luis

Calle Bulnes 2216, Buenos Aires.

¿Castellano o español?

Con muy buen tino los escritores galardonados con el Premio Cervantes –para algunos el Nobel español–, reunidos en Valladolid a finales de octubre de 1995, llamaron a su congreso *La hora del español* y en el documento que firmaron, conocido desde entonces como Declaración de Valladolid, señalaron que «la lengua española es el mayor tesoro que, compartido por una veintena de naciones, permite entenderse a más de 400 millones de personas». Consideran asimismo que «(la lengua española) es la fuerza que da cohesión, que aglutina y hace sentirse próximos a seres de varios continentes (...) que piensan, sienten y viven en *español*».

Es decir, que al referirse al español siempre lo llamaron así, español, no castellano, pues como señaló el académico Gregorio Salvador es la «lengua común de los españoles», si bien, un tanto contradictoriamente, piensa que «no es una lengua nacional».

Muy conveniente es que se haya celebrado el congreso y que su declaración final sea tan diáfana respecto al «idioma de los españoles», pues desde que llegué a este país, hace trece años, vengo notando que hay en España temor a llamar al español, español: lo llaman castellano. Pocos son los que se atreven a llamar al español español, pero por suerte entre esos pocos está Camilo José Cela que en su página «El color de la mañana», de *ABC*, con toda la autoridad que le da su prestigio y su saber, llamó «una necedad de tomo y lomo» al «espectáculo del otro día en el Senado, y aludo al de la traducción simultánea (sobre todo del catalán en que habló el presidente de la Generalitat Catalana, Jordi Pujol, y el gallego en que se expresó su homólogo en Galicia, Manuel Fraga)». Apostillando con ironía de neta cepa gracianesca: «... menos mal que no fueron los vascos y que los presidentes de las Comunidades de Asturias, Murcia, Extremadura, Madrid, Valencia, Baleares, Andalucía y Canarias renunciaron a expresarse en bable, panocho, castrúo o chinato, a elegir, cheli, valenciano, mallorquín o menorquín o ibicenco, según la insularidad, romaní, por eso de la abundancia de gitanos, y guanche, lengua a la que, aunque muerta desde el siglo XIV, siempre podrá resucitarla cualquier patriota aplicado».

Por mi parte diré que durante los años que viví en Cuba (la mayor parte de mi vida) para mí nunca hubo diferencia entre español y castellano. Eran lo mismo, y el español era el idioma de España. Que en Cataluña se hablase también catalán y en Galicia, gallego, era asunto sin mayor trascendencia. Para mí el idioma que lingüísticamente identificaba a España era el español, lengua que hablaba yo en Cuba porque era la que habían llevado conquistadores, colonos y emigrantes españoles, y estas sucesivas oleadas de pobladores estaban integradas por castellanos, gallegos, catalanes, vascos, andaluces, etc. Es decir, provenían de distintas regiones de España, pero al llegar a América todos se convertían en *españoles* y la lengua que difundían era el *español*. Yo no recuerdo haber oído el catalán ni el gallego en Cuba, a pesar de que no era escasa la porción de oriundos de esas tierras que allí había. Mucho menos el vasco. Quizá lo hablasen entre sí, pero se entendían con los criollos, con los cubanos –compuestos por blancos y negros– en español. Por imperativo de las circunstancias, la lengua originaria de estos emigrantes se iba borrando.

De modo que para los latinoamericanos en España había un solo idioma, el español; si además existían otros, en verdad no significaban mucho para nosotros, y de ahí que inconsciente o ingenuamente los ignorásemos. En el exterior esta práctica ha continuado. Un ejemplo en los Estados Unidos hay alrededor de 2.000 universidades y *colleges* que poseen departamentos de *español*. En ellos se estudia lengua y literatura *españolas*. La lengua que se enseña es, por supuesto, el español y la literatura las diversas creaciones literarias de España, aunque sus autores sean gallegos como Cela y Valle-Inclán o catalanes como Juan Goytisolo y Juan Marsé o vascos como Baroja y Unamuno (quien, entre paréntesis, consideraba el eusquera como una lengua fósil). Para un estudiante norteamericano *todos* son españoles y los han leído en *español*. De otra parte, a ninguno de estos departamentos universitarios se le ha ocurrido llamarse *Castillian Department*, pues dan por sentado que el idioma que se habla en España es el español, aunque este idioma haya nacido en Castilla. Hoy cubre toda la península.

Y es bueno que así sea, es bueno que el extranjero se abstraiga de las polémicas caseras y vea el conjunto de una nación como unidad. (Es justamente una nación porque es una unidad.) Como el español ve a Francia, a Inglaterra o a Alemania. Para un español el idioma que se habla en Francia es el francés (y no el bretón o el provenzal) en Inglaterra el inglés (y no el gaélico o el escocés), en Alemania el alemán (y no el bávaro o el suabo).

A propósito de esto leo en *El País,* del 22 de octubre de 1997, una declaración del actor inglés (mas nacido en Irlanda) Peter O'Toole, que a una pregunta sobre por qué Irlanda ha dado tantos grandes escritores (ingleses), responde: «Otra razón es que con la conquista de Irlanda la lengua autócto-

na fue decayendo. En el siglo XVIII había muy poca gente que hablara en gaélico y, en cambio, el inglés, la lengua que recibimos, alcanzó su máximo esplendor». Y a seguidas hace este elogio del inglés: «Es una lengua soberbia, un gran regalo. Hay un ensayo de Bernard Shaw sobre este tema»,

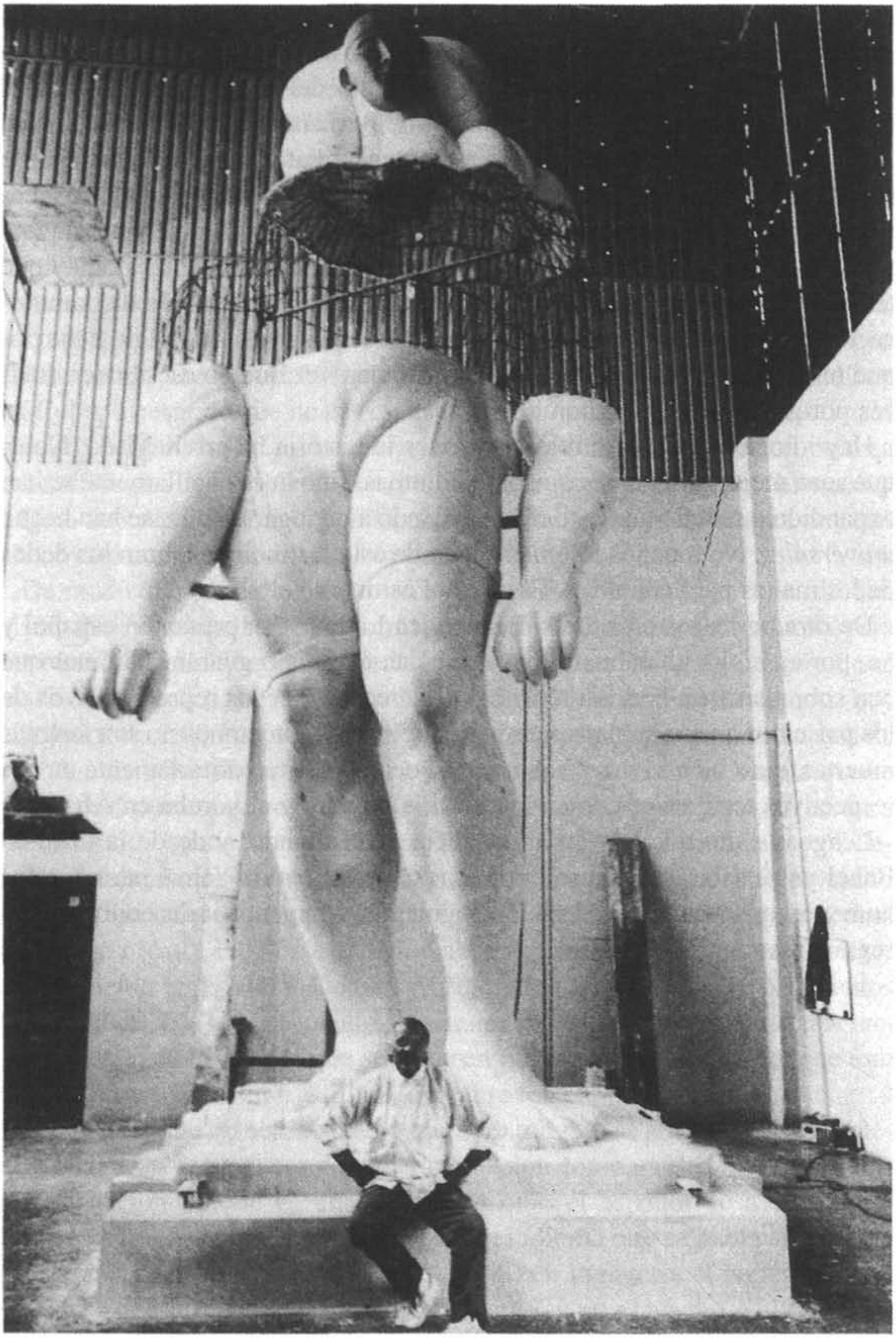
Desde un punto de vista práctico a un escritor catalán, vasco o gallego, le resulta mucho más conveniente escribir en español que en catalán, eusquera o gallego, pues potencialmente será leído por millones y millones de lectores, y con más facilidad hallará traductor a otros idiomas. Y esto hay que tenerlo en cuenta, ya que la literatura es asimismo un vehículo de comunicación y de acercamiento entre los pueblos. Si *siente* el español no tiene por qué renunciar a él (Carpentier me confesó una vez que no escribía en francés porque no *sentía* el idioma).

Hay idiomas que por múltiples razones la historia ha privilegiado. No es que sean mejores ni peores que otros idiomas, sino que sencillamente se han expandido o se han impuesto más; apelando a un lugar común, se han hecho *universales*. No muchos idiomas gozan de esta distinción; sobran los dedos de las manos para contarlos. El español es uno de ellos.

De otra parte, los escritores de América Latina se expresan en español y no, por ejemplo, en náhuatl, maya, quiché, aymara o guaraní, idiomas que con sobrada razón podrían reclamar el derecho a ser los representativos de los países en que se hablan, pues a más de ser los autóctonos no son lenguas muertas, sino bien vivas y habladas en ocasiones mayoritariamente en sus respectivos territorios, como el swahili, el lucumí y el yoruba en África.

Lenguas es lo que hay en abundancia en el mundo, y desde la torre de Babel ya se sabe que su proliferación fue una treta de Yahvé para que los humanos no alcanzaran el cielo. Seguir contribuyendo a la confusión es seguir frustrando ese anhelo.

César Leante



A los pies de la Giganta

Cine español en ascenso

Todos los indicios permiten augurar que el cine producido en España se halla en uno de los mejores momentos de su historia. Las estadísticas avalan esta suposición y las cotas de creación y de calidad, menos mensurables con los números, confirman los optimistas pronósticos.

«El viento sopla donde quiere» y el talento también. Pero una industria, así sea la que vive de los sueños, no se alimenta de excepciones, por geniales que sean. Por eso, el momento brillante que representa el panorama visto en la selección de los recientes premios Goya, no es obra de la casualidad, sino de un campo abonado en años de peregrinaje.

Ya se sabe que el cine como arte y medio de expresión es apenas el resultado de un mecanismo muy complejo, que sólo pocas veces (véase el caso de Orson Welles) permite respirar con independencia. Estas excepciones, frutos del genio y la obcecación, son las que a la larga justifican la existencia del cine. Pero no nacerían sin la existencia previa del juguete mecánico, vale decir la estructura de producción.

Siempre se ha dicho que su existencia (la obra filmada) depende de las tres patas de un trípode: producción, distribución, exhibición. O sea, de un entramado de intereses comerciales. Cuando el sistema fue puramente estatal, no se eliminaron las contradicciones, la lucha entre el creador y el comerciante, en ese caso el burócrata.

Cuando este campo de intereses funciona bien y permite al cineasta creador condiciones favorables para expandir sus cualidades, la existencia de un cine valioso se hace posible. En el caso que nos ocupa, ha mejorado ya la primera pata del trípode (la producción de películas) con la mayor planificación y nivel profesional de sus proyectos. La distribución interior ha mejorado con la existencia de mayor número de agencias independientes; aunque su cuota de pantalla se ha ampliado, es aún muy inferior a la masiva presencia norteamericana. Según el informe de la Academia del Cine, el 55% de las películas españolas del 97 ha concertado su distribución con una compañía española, mientras un 20% lo ha hecho con una multinacional.

La mayor aceptación de nuestros filmes por el público, debido según se dice a que su mayoría es joven y no tiene los prejuicios de otras generacio-

nes, acostumbradas a desconfiar del acartonado cine del franquismo, debe tener también motivos en la propia renovación de las películas y en una mejor labor difusiva de las distribuidoras nacionales. Distinto es el panorama internacional.

Si bien existe una mayor colaboración entre productores europeos y hay programas de ayuda comunitaria, la circulación de películas europeas fuera de sus países de origen es todavía difícil. Tampoco es muy fácil el intercambio cultural y las audiencias desconocen, en su mayor parte, las obras vecinas. Basta revisar carteleras para comprobar el escaso porcentaje de filmes franceses o italianos que se exhiben aquí; lo mismo ocurre al lado con las películas españolas. Pero es algo que no sólo sucede con el espectador corriente. Es fácil comprobarlo en entrevistas con los directores e intérpretes que nos visitan: casi nadie conoce más que a Pedro Almodóvar.

Hay otros problemas que conviene recordar –si es posible para remediarlos– en ese momento de euforia: en primer término, la instancia televisiva. Hay dos caminos: la financiación de películas por los diversos canales y la difusión. En el primer caso, hay convenios entre la asociación de los productores y dos televisiones –TVE y Antena 3– para comprar derechos de emisión. El convenio con TVE es por 2.000 millones de pesetas (para cada año) entre 1995 y 1998, y el de Antena 3 por 1.500 millones en el mismo período. «En este momento –escribe Gerardo Herrero, director y productor, actual presidente de FAPAE (Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales en España)– invertir en nuevo cine español es rentable porque se ha establecido una corriente de sintonía entre las obras y su destinatario natural, que es el público nacional».

Además, la inminente influencia de la televisión digital implica un mayor consumo audiovisual de origen cinematográfico. Ya hay convenios entre Sogetel/Canal Plus y Vía Digital para la exhibición y/o la participación en la financiación, hasta ahora cumplidas por separado.

Sin embargo, estas noticias fueron desmentidas por recientes episodios de la privada –o pública– guerra entre grupos. La señal de alarma fue lanzada otra vez por Gerardo Herrero que denunció la falta de concreción de las televisiones a la hora de financiar las películas. A la escasa respuesta de Antena 3 y Tele 5 se añade «la imposibilidad de vender a Canal Plus y TVE simultáneamente porque son incompatibles». Según el *Boletín* de la Academia, hay en la industria una situación expectante «ante el temor de que la falta de apoyo de TVE a las películas que distribuye Sogepaq derive en un frenazo para los proyectos en los que participa Sogetel, cuya financiación ha supuesto hasta el momento el 50% de la inversión en cine español. Esa misma fuente señaló que ese antagonismo entre empresarios de comunicación ha provocado un parón en las producciones de cine. En enero

sólo se rodaban en Madrid dos filmes y más de seis proyectos quedaban paralizados.

Hay cierta coincidencia en pensar que ayudas y subvenciones (que se han restringido últimamente) deben limitarse a ciertas áreas, compensadas por otros métodos como los citados en el párrafo anterior, o en el estímulo a los capitales privados, sobre todo a través de la desgravación. Pero siempre queda la duda: ¿hasta qué punto son posibles la libertad artística y la creación independiente?

En los círculos profesionales, sobre todo entre los productores, las encuestas o las discusiones «sobre el estado de la cuestión» rondan siempre –entre dudas hamletianas– sobre las formas organizativas que debe preferir la empresa siempre riesgosa de hacer películas: las empresas pequeñas aliadas o no entre sí, o la concentración en grandes grupos a la manera de Hollywood.

Como los grandes grupos no existen aquí, habrá que redefinir la modalidad por la existencia de productores independientes, que a veces se asocian con otros similares o acuerdan contratos de varias películas con ciertas distribuidoras-productoras que aseguran financiación a cambio de su explotación. Medidas como la desgravación impositiva para los posibles inversores (que se aplicaría desde 1999) serían una buena inyección para mejorar la factura técnica de las obras. Es una posibilidad abonada por las ventajas que ofrece la producción cinematográfica actual: se ha diversificado y ha atraído a más espectadores a las salas.

Según las estadísticas, el cine español ha recuperado dos millones cuatrocientos mil espectadores en 1997. Dando vuelta a la frase famosa del «salto de lo cuantitativo a lo cualitativo», podría decirse que la situación del cine actual es que la mejora de la calidad ha impulsado los crecimientos de la industria y de su difusión. La candidatura al Oscar de mejor película de habla no inglesa para *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz) es otro síntoma revelador.

Según datos de la revista *Academia*, en 1997, 78 largometrajes se terminaron y obtuvieron su copia *standard*, algo menos que en 1996 (92), pero con presupuestos mayores y mayor tiempo de elaboración. Significa elevar la cuota de mercado del cine vernáculo al 13% y podría llegar pronto al 20%. Esto, considerado un gran progreso, aunque no evita recordar que el cine norteamericano retiene cerca del 80% de las carteleras.

Se nos permitirá el tono economicista de este estudio, pero puede recordarse la frase de Bernard Shaw: «Mientras yo deseaba hablar de dinero, mi editor se empeñaba en hablar de arte». Sin duda el momento en que una cinematografía alcanza mejores niveles artísticos coincide con sus buenos resultados económicos, sin que esto afecte su calidad. Y ese equilibrio parece haberse conseguido en esta última temporada.

Películas como *La buena estrella* (Ricardo Franco) y *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz) destacan como notables logros creativos, pero junto a ellas hay muchas otras que no desmerecen demasiado. No son la excepción a la regla. Habría que examinar las causas de esta abundancia de buenos resultados.

En principio hay que señalar que no son repentinos, sino el fruto de años de cultivo. La potenciación de las políticas de estímulo iniciadas por Pilar Miró al frente de la Dirección de Cinematografía (tan denostadas luego) fueron las bases de un cambio en las coordenadas de la producción, que mal que bien favorecieron las películas de mayor calidad. Fueron más de diez años en que surgieron nuevos cineastas y siguieron –con mayor perspectiva– algunos veteranos de aquel «nuevo cine español» de los 70, como Saura, Borau, Gutiérrez Aragón o el mismísimo Berlanga.

La renovación de temas y actitudes (comenzando en parte por Almodóvar) fue cobrando continuidad, sin olvidar la presencia de un *outsider* contra la corriente, el talentoso y excepcional Víctor Erice. Todo esto sedimentó gradualmente hasta lograr ahora otro elemento fundamental: el regreso del público (sobre todo un público joven) que descubre al fin un cine al cual era ajeno. No sólo por desconocimiento, sino porque algunas de las nuevas obras sintonizaban mejor con la sensibilidad actual.

Entre los más jóvenes, hay que citar al veinteañero Alejandro Amenábar (23 años cuando debutó con *Tesis*) y que en su segundo filme, *Abre los ojos*, confirmó un talento indudable y una seguridad poco común. Ray Loriga, un escritor, se inicia en la dirección a partir de su novela *La pistola de mi hermano*, una historia de adolescentes al límite. Es un comienzo no convencional. No tan nuevo pero notablemente apartado del cine «comercial» al uso, destaca José Luis Guerin, el autor de la audaz y experimental *Inisfree*. También se aparta de la narrativa clásica en su fascinante *Tren de sombras*. Y una mujer aparece en este grupo: Manane Rodríguez, cuya «ópera prima», *Retrato de mujer con hombre al fondo* (título muy explícito) revela virtudes interesantes. Y se suma a Iciar Bollaín *(Hola, ¿estás sola?)*.

Podríamos llamar una «generación puente» a la representada por Juanma Bajo Ulloa (con una asombrosamente taquillera pero burda *Airbag*), Alex de la Iglesia –que hace en *Perdita Durango* un ensayo de superproducción a la americana algo decepcionante– y Gerardo Herrero, productor y director (más de lo primero) que en *Territorio Comanche* logra un efectivo filme de acción con Bosnia como adecuado escenario.

Entre las coproducciones, obtuvo merecida repercusión *Martín (Hache)*, del argentino Adolfo Aristarain, cuyo cine madura con profundidad.

En este capítulo ha crecido el número de películas que no se acogen al sistema clásico de aportación de capitales y reparto de actores y técnicos. Se

trata de reunir aportes solamente financieros, aumentando así la presencia en distribución de un filme asimilado en más de un país. Por ejemplo, figura así como español un título totalmente francés, el excelente *Limpieza en seco*, de Anne Fontaine.

Entre los jóvenes más o menos experimentados y los veteranos, está el inclasificable Pedro Almodóvar, menos *enfant terrible* que al principio, pero con destellos de talento –irregular pero notable– en su reciente *Carne trémula*. Habría que preguntarse el porqué de su fama en el extranjero, donde es con mucho el más conocido de los cineastas españoles.

Queda por mencionar el papel de los veteranos. Desde hace tiempo el Bigas Luna de *Caniche* o *Bilbao* ha extendido su acción al ámbito internacional. Su reciente –y excelente– *La camarera del Titanic* es casi totalmente francés, como su filme anterior era predominantemente italiano. No obstante, su estilo y su aura de provocación son muy personales.

Manuel Gutiérrez Aragón, por su parte, ha buscado raíces familiares en Cuba, para narrar el extrañamiento en su fascinante *Cosas que dejé en La Habana*. A su vez, resisten bien el cambio de época Gonzalo Suárez y José Luis Borau, siempre apartados del cine fácil. También Mario Camus y Antonio Rico mantienen el tipo con un cine serio y solvente. Y en el terreno del humor, José Luis García Sánchez prosigue junto al guionista Rafael Azcona el cáustico y esperpéntico camino de *Suspiros de España y Portugal* con *Siempre hay un camino a la derecha*, donde la emprenden con la televisión. No debe olvidarse el cine casi musical de Jaime Chávarri, que bucea en el mito de Gardel en *Sus ojos se cerraron*. En cuanto al erotómano Vicente Aranda repite sus retratos de mujeres sensuales en *La mirada del otro*. Y Saura retoma sus recuerdos de infancia en un interesante pero irregular *Pajarico*.

Habría mucho más que recordar en un año excepcionalmente fértil, donde la comedia frívola ha persistido pero tuvo variantes. Conviene anotar la perturbadora trama de *Familia*, de Fernando León, premio Goya en guión y en mejor dirección novel.

Hubo también filmes no del todo logrados, pero que muestran inquietud y aciertos parciales: *Memorias del ángel caído* (Fernando Cámara y David Alonso) en el difícil campo de lo fantástico y *Chevrolet* que desciende a los infiernos del *lumpen* (Javier Maqua). No debe olvidarse tampoco *Carreteras secundarias* (Martínez Lázaro) y *En brazos de la mujer madura* (Manual Lombardero). Detrás llegan muchos filmes de intenciones más modestas, pero que conforman una cinematografía viva.

Señalaba Gerardo Herrero en la ya mencionada publicación de la Academia (enero de 1998): «España debe defender a ultranza el manteni-

miento de la excepción cultural, el derecho a que las películas no sean tratadas en los acuerdos sobre libre comercio como meras mercancías».

Esta excepción cultural, no del todo asumida, salvo por Francia, no es un capricho estatista ni una forma de proteccionismo estrecho. El cine hegemónico de Hollywood no funciona cumpliendo una competencia de igual a igual, sino que domina los resortes de la distribución desde el interior de los países mediante multinacionales harto conocidas.

Por lo tanto, la legislación de ayuda al cine no debe basarse tanto en subvenciones (no descartables, sobre todo para primeros filmes y obras de autor), sino en ayudas y sistemas de fomento que permitan al cine español competir en igualdad de condiciones. La relación con las televisiones es también fundamental como parte de la financiación. Este medio –sobre todo a partir de la explotación de los múltiples canales digitales y de cable– es un consumidor inagotable de filmes (casi siempre barato material americano) y debería aumentar su aporte en la producción. Al parecer hay nuevos acuerdos con las cadenas autonómicas y las privadas, hasta ahora remisas. El momento es, pues, muy promisorio y aunque hay augurios inquietantes, la consolidación del cine español –y una deseada colaboración con las cinematografías latinoamericanas– puede ser el camino más razonable.

José Agustín Mahieu

Carta desde Inglaterra
Españoles en Oxford

In the gloom, the gold gathers the light around it.
Ezra Pound

Para un letraherido de mi generación empieza a ser casi imposible hablar de Oxford sin echar mano de *Todas las almas* de Javier Marías, novela o memoria en clave de su estancia como lector en esta universidad esquiva donde vida y ficción se entremezclan y alimentan mutuamente. El libro de Marías, a pesar de sus evidentes exageraciones, o tal vez gracias a ellas, se ha convertido en una suerte de guía de un territorio irreal, nunca definido del todo, semejante a un escenario donde la ficción teatral dependiera no tanto de los protagonistas como del silencio cómplice y simulado de los figurantes; que los figurantes (estudiantes, lectores, invitados) seamos mayoría refuerza esa primera impresión y explica, por otra parte, nuestro carácter provisional, nuestra obligada condición de aves de paso. Las leyes y hábitos que rigen este territorio tienen algo de reglas de juego que mucha gente acepta y sigue alegremente, pero más a menudo con las facultades críticas adormecidas durante el tiempo necesario por el asombro y la curiosidad: pasado el primer *flash* cegador, ese umbral de ignorancia provinciana que nos lleva a medir cada uno de nuestros gestos en las cenas de gala, o a exhibir nuestro mejor inglés con tonta pedantería, empezamos a ver grietas en el decorado y a advertir que algunos de los actores principales no saben o no quieren estar a la altura de la obra. Al modo de un espejo deformado que corrigiera las deformaciones del original, la novela de Marías da cuenta con ingenio paródico de esta decadencia progresiva de rituales y usos, de esta lepra de escepticismo que ha alcanzado a muchos *dons* y *fellows* demasiado conscientes de estar ensayando un papel vacío y algo ridículo en su anacronismo. Pero las reglas y hábitos persisten, como persiste la ilusión de orden en esa imposible cena bufa que reúne a los diversos personajes de la novela en un sostenido descenso a la ebriedad y la inconsciencia. No deja de resultar curioso, paradójico tal vez, que Marías se despojara al fin de su *atrezzo* culturalista y sus estrategias distanciadoras al escribir sobre esta «ciudad de almíbar», como él la describe. Lejos quedan las ficciones libres-

cas y un punto amaneradas de *El siglo* y *El hombre sentimental*, donde la calidad de la prosa no esconde la inanidad de lo relatado. *Todas las almas* es, por el contrario, una novela necesaria, lo que es como decir que el lector la siente necesaria y que comparte la urgencia que llevó al autor a escribirla. La ironía ya no es aquí una afectación del estilo, sino el único modo de hacer justicia al relato, de que no derive en elegía o incluso melodrama. Parecería que, enfrentados a la irrealidad de Oxford, Marías o su narrador (aquí es difícil deslindar uno del otro) hubieran tomado consciencia de su propia realidad, de su propia a ineludible singularidad: a eso se refiere el narrador, tal vez, cuando comenta el sentimiento de «perturbación» que acompañó su estancia de dos años en Oxford y que de una u otra forma veló todas sus acciones. Mientras camina uno entre las fachadas de los *colleges* con la impresión de haber entrado en uno de esos libros o películas que tanto han hecho por moldear nuestra imagen de la ciudad, cuesta no sustraerse al mito y mantener a la vez plena consciencia de lo que somos; y, no obstante, lo ficticio de ese mito y la fragilidad del decorado que nos rodea, nos hacen sentir como nunca nuestra lejanía de la ciudad, lo imposible que resulta entenderla o abarcarla en toda su complejidad.

A menudo, caminando por High Street o cruzando St. Giles, he intentado imaginar a Jorge Guillén o a Luis Cernuda paseando por esas mismas calles o recalando en la Tayloriana, que es un poco el puerto inevitable de todo español llegado a Oxford: Guillén, imagino, para dar sus clases; Cernuda para consultar algún volumen antiguo y disfrutar de la tranquilidad de maderas nobles y altas bóvedas de su biblioteca. Pero la imaginación lo tiene difícil. St. Giles y High Street son hoy calles tomadas por las mil compañías de autobuses que parecen coexistir en esa ciudad, y que pelean por su poco de espacio con taxis, coches, estudiantes y turistas ante el reproche mudo de las fachadas. Los vestuarios y decorados de un James Ivory tienen poco que ver con las ropas de los estudiantes y el color chillón de los escaparates, idénticos a los que decoran el centro de cualquier otra ciudad inglesa. Incluso las librerías, como la mastodóntica Blackwells, repartida en diversos locales a lo largo de Broad St., o Dillons, de fachada saliente como un mascarón de proa, tienen un mucho de la asepsia de los supermercados y las tiendas de moda que tapizan las calles y los sentidos con el reclamo de la última oferta. A su lado, la iglesia de St. Magdalen y el camposanto adyacente han terminado por hacerse prácticamente invisibles, como muebles viejos o bolsas de basura que el paseante sorteara sin pensar. Escribo estas líneas a principios de marzo, y las primeras flores del azafrán (que los ingleses llaman *crocuses*) se insinúan entre las lápidas o junto a la verja de hierro forjado donde familias enteras esperan el autobús con los ojos puestos aún en los escaparates: rodeados de humo y de ruido, estos brotes míni-

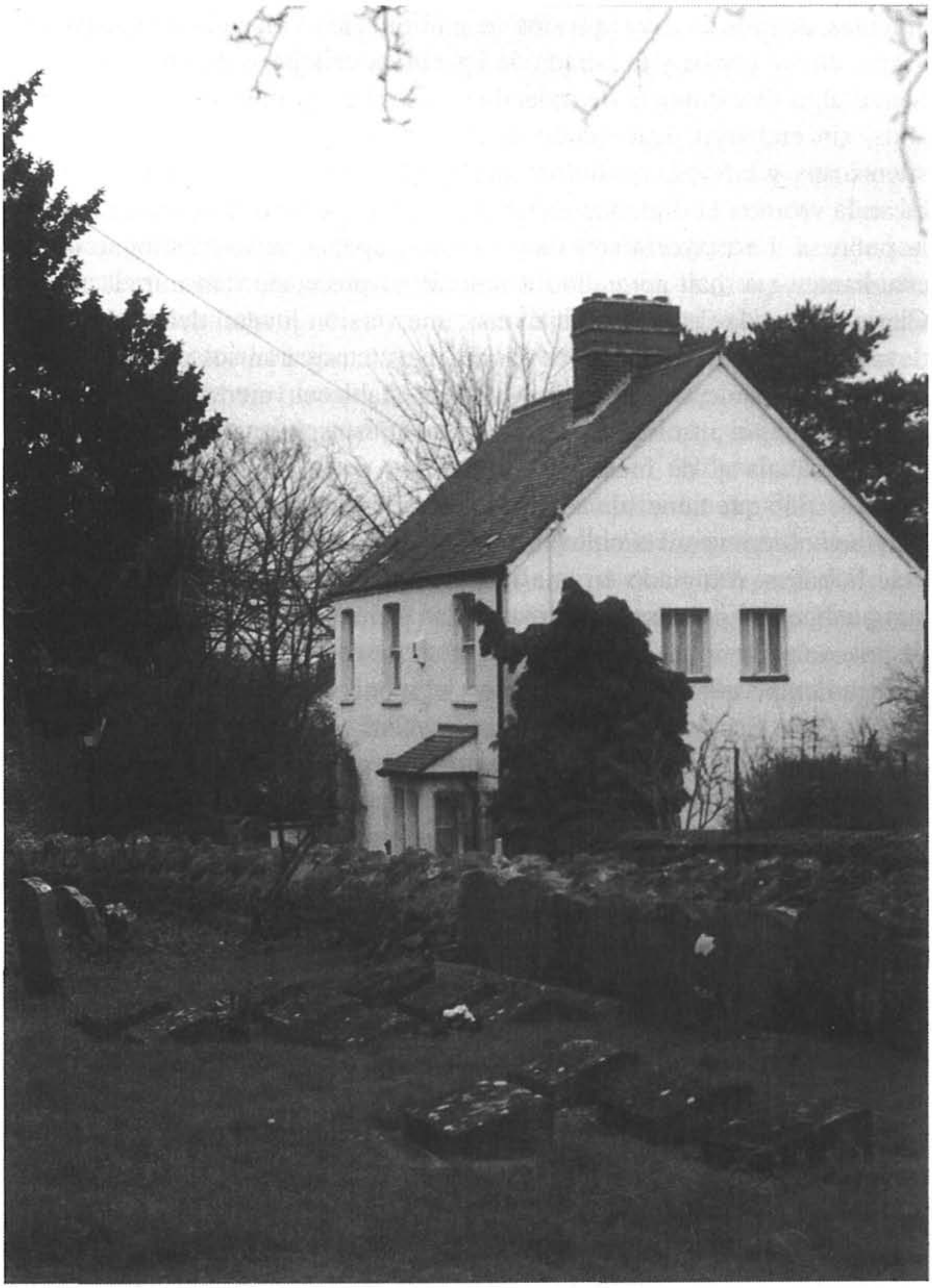
mos bullen con el fuego modesto de lo que se da sin falta ni condiciones, y su misma discreción tiene algo de reproche, de aviso mudo. Son también, sobra decirlo, un signo de la pervivencia del tiempo, un resto del Oxford antiguo que renace, más lleno de vida que la madera o la piedra que sustenta el laberinto de los *colleges*.

El Oxford de Cernuda era muy otro: una ciudad más tranquila, sumida en el estupor húmedo del verano, que la guerra y las vacaciones habían vaciado de estudiantes a cambio de unos cuantos londinenses privilegiados que huían de las bombas y la confusión de la capital. En realidad, según cuenta Rafael Martínez Nadal en *Luis Cernuda: El hombre y sus temas*, libro de memorias poco habitual entre nosotros por su precisión y su sencillez. Cernuda pasó los veranos de esa primera mitad de los cuarenta en Old Headington, pequeño pueblo cercano a Oxford donde también vivía Salvador de Madariaga, cuya influencia en el departamento de español de la universidad se remontaba ya a los primeros años veinte. Allí, en el número 1 de Andrew's Lane, muy cerca de la casa de Madariaga y paredaño a un viejo camposanto que sirvió de motivo a su poema *El cementerio*, Cernuda vivió algunos de los meses más felices, o al menos más tranquilos, de su estancia de más de diez años en la isla británica. Old Headington se halla a una media hora a pie de Oxford, junto a la carretera que viene de Londres y que termina en uno de los emblemas y orgullos de la ciudad, el Magdalen College. El camino que desciende desde Old Headington ha de cruzar una amplia zona de bosques antes de remansarse junto a South Park y llegar a The Plain, en la ribera este del río, y no es imposible que Cernuda recorriera a pie esta distancia para acercarse hasta la Tayloriana o dejar pasar el tiempo en las viejas calles empedradas. Algo así parece sugerir Martínez Nadal cuando escribe que «Oxford, con buenos amigos, fue, a pesar del gentío, casi un paraíso para Cernuda. Se le veía subir solo y lento por la *high*, o calle mayor, de regreso de un paseo por los *groves* y *fields*, prados y sotillos de los colegios que bordean el río, o pasar rápido por la explanada de St. Giles...» ¿Qué volúmenes consultó en la biblioteca? ¿Se cruzó en alguno de sus paseos con Tolkien o C. S. Lewis, ya por entonces conocidos por sus ficciones infantiles? ¿Coincidió en alguna librería de viejo con un joven de figura desgarbada y gruesas gafas llamado Philip Larkin? Es tentador, y al mismo tiempo perfectamente inútil, hacer un poco de historia-ficción y erigir ante los ojos la posible y probable escenografía de los paseos del poeta. Es casi seguro que el Oxford actual le hubiera horrorizado, o que los sótanos interminables de la librería Blackwells, donde los libros se cuentan por miles y las estanterías esconden más hábilmente que cualquier astuto bibliotecario el título buscado, hubieran sido objeto de su ira y su repugnancia (algo de su horror a la usura y el comercio lo acercan, extra-

ñamente, a Ezra Pound). Lo imagino, más bien, recorriendo las pocas calles intactas que rodean Radcliffe Camera y en las que a veces, en ciertas noches de invierno, es posible pensar que no ha pasado el tiempo, que esa ventana iluminada alberga el mismo fuego de hace siglos, la misma lejanía del mundo, esa quietud cada vez más ficticia y ensayada, pero aún capaz de convencer, de hacerse creíble a la mirada ajena.

¿Y Guillén? Por alguna razón, me es difícil imaginar al autor de *Cántico* en este lugar, pese a lo más prolongado de su estancia (dos años) y a la existencia de huellas concretas (cartas, fotografías, poemas fechados) que recuerdan su presencia. Tal vez porque su optimismo aéreo y depurado no termina de casar con la solidez gastada de la piedra, tal vez porque su poesía no nos lleva a interrogar por aspectos concretos de su vida, como sí hacen los versos de Cernuda. La intuición sugiere lo primero, la razón lo segundo, aunque parece evidente que ambas explicaciones son caras de una misma moneda. En cualquier caso, la sonrisa fácil que uno recrea al invocar el rostro de Guillén tarda en grabarse sobre este paisaje: la falta de conflicto tiene un efecto letal para la imaginación y suele aburrir al que no tiene la fortuna de disfrutar de sus beneficios. Es verdad que numerosos estudios críticos o biográficos nombran a Salvador de Madariaga y T. S. Eliot como amistades del poeta durante sus años ingleses, pero también lo es que apenas disponemos de datos que nos permitan ampliar la información. El primero era su inmediato superior, y parece claro que desde el principio se estableció entre ellos una fuerte corriente de simpatía. De la amistad o relación entre Eliot y Guillén, sin embargo, es poco lo que sabemos, aunque es fácil entender que pudieran llevarse bien: les unía parecida inclinación al orden y el trabajo disciplinado y una suerte de consideración aristocrática de la literatura que explicaba el aprecio de ambos (personal y literario) por Valéry, aunque el puritanismo histriónico de Eliot no puede haber sido del gusto del español. En cualquier caso, a pesar de sus estancias en Oxford y en diversas universidades norteamericanas, Guillén no dejó nunca de ser un afrancesado, y algo de excluyente debió de tener tal filiación si pensamos en que apenas nos queda alguna opinión suya sobre lo escrito en sus países de adopción. El propio Guillén parece confirmarlo al confesar con cierta ingenuidad: «Allí [en Oxford] estuve dos años. Aprendí poco inglés porque yo estaba siempre ocupado con las clases de español».

Pero estudiantes y profesores, turistas y autobuses no son los únicos en hacer difícil la tarea de la imaginación. Oxford alberga otra suerte de personajes, inesperados al principio, pero cuya presencia puntea como una mancha de vergüenza la ciudad: los *homeless*, los vagabundos «sin casa» que instalan sus mantas a la salida de las tiendas y los *colleges* del centro, atraídos por esa mezcla de dinero y mala consciencia que une a estudiantes



Casa de Cernuda en Oxford. Foto: Nuria González

y compradores. Para quien haya leído la novela de Marías, la abundancia de *homeless* en Oxford no supone una sorpresa: son otro de los síntomas de la «perturbación» del protagonista, otro elemento del telón de fondo que confirma la irrealidad o insoportable levedad de su existencia. Pero los vagabundos que pueblan *Todas las almas* pertenecen a la raza de los borrachos amables, dueños de esa expresión de embrutecida violencia inofensiva que asoma en los gestos y la mirada de los ebrios callejeros de este país, y que tienen algo de estupor y de indecible tristeza en sí mismos. Estos últimos años, sin embargo, han sabido crear una nueva clase de *homeless*, más silenciosos y tal vez anónimos, que se acurrucan en cualquier esquina y alzan la voz con la dignidad insistente de quien acaba de cruzar la línea de la pobreza. La mayoría son muy jóvenes, apenas se les distingue de los estudiantes que han aprendido a ignorar su presencia con mirada neutra. Ciertas calles de Oxford semejan, así, una versión juvenil del gran mundo, donde unos y otros, estudiantes e indigentes, ensayaran sus papeles tenaz y disciplinadamente, mientras los demás establecen ciertas mecánicas de entrega siempre insuficientes y siempre injustas: hoy a éste, esta tarde a aquél, mañana al de más allá. Lo medido de la estrategia no oculta su absurdo ni lo que tiene, al cabo, de embrutecimiento moral, como si unos y otros se hubieran convencido hace tiempo de la inevitabilidad de los hechos y se hubieran refugiado en una rutina consoladora, que a nadie satisface aunque ayude a guardar las formas. Y las formas son lo último que se pierde en este país.

Hace tiempo que Oxford dejó de ser el mundo aparte que muchos descubrimos en la ficción de un libro o una película. Hay algo irrevocable en la progresiva desaparición de un orden que sólo pervive en leyes y rutinas asumidas de modo inconsciente, como un cuerpo tarda en asumir la inmovilidad del corazón. Y, sin embargo, en ciertas mañanas claras de invierno, si uno camina aterido de frío junto a los muros de la Bodleiana y contempla el resplandor anaranjado y súbito de la caliza en las torres y agujas de Balliol y Trinity, o sorprende la tela difusa de las ramas contra el cielo azul, o siente el rumor de la grava bajo sus pies mientras sortea el césped impecable de algún *quadrangle* y escucha el sonido de campanas lejanas, el viejo encanto regresa, un poco gastado, sí, un poco desvaído, pero encanto al fin y al cabo, como el oro que guarda para sí la poca luz de la penumbra y destella en los instantes más insospechados. Pues, al cabo, hay algo de decepción que nos obliga a buscar alivio en los detalles, o a fingir ternura o compasión por cuanto nos defrauda, en especial si no lo merece.

Jordi Doce

Carta de Argentina
Historia y novela negra

En Argentina, como siempre, los asesinos andan sueltos. Lo curioso es que el tema adquiera relevancia en los tórridos meses de verano, cuando estamos acostumbrados a que nada, salvo el sol inclemente y las lluvias intempestivas, ocupe las primeras planas de los diarios. Pero desde enero de 1997, los veranos argentinos se enrarecen. Habría que preverlo, habría que huir a tiempo, irse al campo: esos hábitos terratenientes que son tan nuestros como el mate y el tango, pero que no son tan fáciles de cultivar. En enero de 1997, asesinaban en Pinamar (un lugar, por cierto, horrible, el balneario preferido por la casta política argentina) al fotógrafo José Luis Cabezas. Desde hace un año, la consigna «No se olviden de Cabezas» ha aparecido en todos los medios periodísticos del país. Lo que este enero de 1998 habría de destacar es que la temporada turística ha sido un fracaso en Pinamar, balneario ensombrecido por el atroz asesinato del fotógrafo, pero también por las sospechas que, como pesado manto, cubren a uno de los mayores inversores de la ciudad y a la policía local, cómplice necesaria de la ejecución según casi todas las versiones.

Lo cierto es que, todavía, los asesinos (materiales e intelectuales) de Cabezas andan sueltos. El gobernador de la provincia de Buenos Aires (y posible candidato a presidente de la nación), Eduardo Duhalde, ofrece suculentas recompensas (trescientos mil dólares) para quienes aporten información probatoria sobre quienes inspiraron, ordenaron y ejecutaron ese asesinato. *Wanted* dirán los carteles, próximamente, y todos seremos cazadores de recompensas.

Hay otros carteles en Buenos Aires: tienen el retrato de Astiz, el atroz Astiz, el infame Astiz, que no puede salir del país porque varias policías del mundo tienen pedida su captura. En un rapto de locura (o de cálculo político, pero quién puede entender política semejante), el torturador Astiz, responsable de cientos de desapariciones durante la noche negra de la dictadura, uno de los hombres más emblemáticos del campo de concentración que funcionaba en la Escuela de Mecánica de la Armada, hizo declaraciones que confirmaron todo lo que siempre supimos: que había sido entrenado por la Marina para matar, que él y sus compañeros eran máquinas per-

fectas para asesinar, que habían asesinado niños en su afán por borrar toda semilla «subversiva» del país, que esa gente, actualmente desocupada, estaba presta a volver a entablar combate con el enemigo, etc.

El «ángel rubio de la muerte» se ganó el odio de sus camaradas, puesto que el de la población civil ya lo tenía. Los carteles que se vieron en Buenos Aires tenían su cara y debajo una leyenda simple, invitadora, obscena: «escúpalo». Y Astiz fue, en efigie escupido. Y fue separado de la fuerza (medida que no se realizaba desde hace cincuenta años) mediante un decreto presidencial que, naturalmente, asombró a todos: ¿cómo es que un militar es destituido por haber dicho lo que hizo y no, precisamente, por aquellas atrocidades que no duda en confesar?

Sutilezas del lenguaje y de su relación con la realidad. Hay una fuerza performativa, nos decían los lingüistas, en todo enunciado. Esa performatividad es lo que hoy vuelve como resto de la historia argentina, una historia que sigue siendo una pesadilla entre nosotros, porque los asesinos siguen sueltos y parecen tener derecho a la palabra, aun cuando esas palabras sirvan para lanzar a toda la ciudad, a todo el país, en un vértigo de escupitajos.

¿Se trata, en esas violencias, de algo que persiste en la cultura argentina como resto del pasado, de un anacronismo? ¿Se trata de un rasgo constitutivo de nuestro «modo nacional de ser»? ¿Se trata de nuevas formas de aparición de lo mismo: la sinrazón, la violencia, la sangre, las vísceras, todo aquello que desde las ficciones fundacionales de Echevarría nos obsesiona? La nuestra es una cultura sanguinolenta o sanguinaria, qué duda cabe, sometida hoy a la doble violencia de un pasado traumático y de las fantasías neoliberales, que pretenden construir una cultura «nueva», una cultura «moderna» sobre ruinas que, en esas fantasías, no tienen sino un valor de cambio determinado.

Buenos Aires atraviesa uno de sus momentos urbanísticos más críticos: tantos son los megaproyectos arquitectónicos que pretenden impulsarse para cambiar su faz que uno no sabe bien con qué puede encontrarse el día de mañana en los paseos más hermosos (y más tradicionales, y más abandonados) de la ciudad. Puerto Madero es un buen ejemplo. Sobre las ruinas que eran los antiguos depósitos portuarios se levantó prácticamente una ciudadela nueva, «recuperada» (y es cierto) para la ciudad, pero con el estilo internacional que tanto aman los neoconservadores: el aeropuerto. Puerto Madero tiene hoy la misma vitalidad que tiene cualquier aeropuerto internacional de cualquier ciudad del mundo, salvo por el resto del pasado que parece palpitar en cada piedra, porque las ruinas, ay, siempre tienen algo que decir sobre lo que hubo antes, sobre la historia y el destino de los hombres.

Lo más parecido a la cultura argentina en un corte actual, lo más gráfico para explicar lo que aquí sucede, es una película americana (cómo podría ser de otro modo) ya basante vieja, *Poltergeist*, en la cual horribles sucesos eran finalmente explicados porque un inversor voraz e inescrupuloso había levantado una urbanización aséptica y moderna sobre un antiguo cementerio indio. Esos huesos (esas ruinas, ese anacronismo: *la historia*) volvían para vengarse. *Poltergeist* es nuestro *Zeitgeist*.

Dos novelas recientes parecen hablar de estas cosas, no tanto como textos, sino sobre todo como libros, como objetos que vienen a ocupar un lugar en las librerías y en los medios especializados. En todo caso, no veo cómo podrían leerse, sin las referencias históricas y culturales del caso, esas novelas. Me refiero a la más reciente novela de Ricardo Piglia, *Plata quemada* y a la más reciente novela de Juan José Saer, *Las nubes*. *Las nubes* fue distribuida por el sello Seix Barral (que forma parte del grupo editorial Planeta) en octubre de 1997. Dos meses después, en medio de un escándalo imprevisto, el sello Planeta entregaba al público la novela de Piglia.

No hace falta señalar que Piglia y Saer son seguramente los dos más grandes novelistas de la literatura argentina actual. No sólo se los respeta por su obra de ficción, sino por sus intervenciones críticas en relación con la literatura argentina y los problemas estéticos que afectan a la escritura en el contexto de una avanzada sociedad de consumo. Piglia y Saer, que fueron patrocinados sobre todo por la crítica académica, han conseguido, en un proceso lento pero sostenido, convertirse en autores «populares», en el sentido de conocidos por una masa de público que excede largamente a los estudiantes de literatura y a los voraces tesistas de universidades norteamericanas.

La situación es bien paradójica (y ahí es donde se encuentra su mayor interés) si uno recuerda que tanto Piglia como Saer, desde lugares políticos e intelectuales bien diferentes, atacaron durante la década del sesenta la mercantilización de la literatura, ejemplificada en lo que entonces era visto como el contrasentido del arte, el *boom* de la literatura latinoamericana, que habrá sido muchas otras cosas, pero que fue, sobre todo, un fenómeno de mercado.

Si algo hay que destacar como diferencia dramática entre los años sesenta y los noventa, en lo que a las relaciones entre mercado y literatura se refiere, es precisamente que los años sesenta no tenían una teoría neoconservadora de los mercados (al menos en América Latina) y que el *boom*, siendo como fue un efecto de la industria editorial, también tuvo una dimensión política e ideológica impensable en el presente; tal es el grado de autonomización al que la literatura y la cultura se han entregado.

Leídas en contigüidad *Las nubes* y *Plata quemada* sorprenden aun a los lectores más fieles de Saer y de Piglia. Hay que insistir en esto: ambos son escritores inobjetables y sus respectivas obras son esenciales para describir la literatura argentina de los últimos treinta años. Nada podría decirse, incluso, sobre los modelos de intelectual y de escritor de los últimos años sin recaer repetidamente en sus nombres. Es por eso que estas novelas sorprenden hasta la parálisis: ¿cómo han sido pensadas, desde qué lugar de la imaginación han sido escritas?

En todo caso, lo que habría que decir es que algo ha cambiado definitivamente en la literatura argentina, y que esos cambios son efectos (o causas o correlaciones: sostengamos un sano desdén a todo positivismo y a todo reduccionismo mecanicista) de profundas transformaciones culturales.

Temerariamente, me atrevería a decir que *Las nubes* y *Plata quemada* clausuran la literatura argentina de este siglo en el sentido de que clausuran un modo de entender la literatura: un modo de leerla, un modo de escribirla y, sobre todo, un modo de circulación. Es por eso que esas novelas no tanto tematizan el anacronismo, sino que son, ellas mismas, anacrónicas. Todo lo que hay en esos textos sólo puede leerse como una *ruina* que poco (o nada) tiene que ver con el presente, es decir, con las condiciones que permiten que esos libros lleguen hasta nosotros y que, una vez entre nosotros, sean objeto de una atención crítica.

Las dos novelas fueron publicadas por el grupo editorial Planeta, que controla desde hace años la obra de ambos autores, en un proceso que tiene que ver con la desnacionalización de las editoriales, la formación de grandes grupos (proceso bien conocido también en España) y la fragmentación del mercado en lengua española. Cualquiera recordará que si algo se reprochó al *boom* de la literatura latinoamericana fue vender, en paquetes heterogéneos, la obra de Octavio Paz, de Juan Rulfo, de Jorge Luis Borges, de Alejo Carpentier, de Gabriel García Márquez, de Mario Vargas Llosa, de Julio Cortázar y de Juan Carlos Onetti, como si se tratara de la misma (folclórica) cosa. La situación en los años noventa es bien distinta. Recuperada la industria editorial española luego de los años oscuros del franquismo, gracias, por otro lado, a subsidios estatales que el propio franquismo comenzó a otorgar, y frente a las crisis económicas que agobiaban a las casas editoras latinoamericanas, fundamentalmente de México y de Buenos Aires, los grandes grupos españoles (y, ya en los noventa, multinacionales), se lanzaron a comprar catálogos, sellos y autores en cada uno de los países latinoamericanos. Al mismo tiempo, crearon colecciones de «literaturas nacionales» a un ritmo hasta entonces desconocido. El resultado fue la fragmentación del mercado hispanoamericano en una serie de literaturas pobres y desconocidas entre sí. Salvo los escasos nombres que sobreviven de los años

sesenta y setenta, poco es lo que los grandes sellos distribuyen que no corresponda al país de origen. Así como Planeta publica, promociona (e impone) una «literatura argentina» que alimenta su gigantesco sistema de distribución local, pero de la que nada saben los mexicanos o los colombianos o los peruanos, Planeta también publica, promociona (e impone) una «literatura chilena», Mondadori hace lo propio con la literatura dominicana, Norma repite el gesto con la literatura colombiana, etc. Una doble violencia se ejerce, así, sobre la literatura, entendida como una «práctica liberal del espíritu». La circulación del libro no coincide con el ámbito idiomático, sino con los estrechos límites provinciales de una «zona de distribución» y es necesaria una cantidad impensada de títulos para sostener la ficción de una «colección nacional». La estrategia es suicida a largo plazo (sólo recuperando la idea de un mercado idiomático único es como la industria editorial, en primera instancia, y la literatura, en última instancia, pueden sobrevivir), pero sobre todo confusa en lo inmediato: ¿cuántos autores y cuántos libros son necesarios para sostener un mercado semejante? Es por eso que suceden guerras entre los grandes grupos para capturar a los mejores autores y exhibirlos en sus catálogos como garantía de respetabilidad. Saer y Piglia, seguramente, jamás soñaron en convertirse en las *vedettes* de ningún sello (sueño que, por otro lado, sí tuvo Proust, sin sentirse indigno por ello), por la propia dinámica del campo intelectual argentino, esa ruina, ese anacronismo que hoy, este verano, estamos celebrando.

Publicar en Barcelona, en Buenos Aires, en México, durante los sesenta y los setenta podía ser el sueño de cualquier escritor hispanoparlante. Hoy, sólo el capricho o el desdén por el mercado haría deseable para un escritor paraguayo aparecer en Buenos Aires. Lo que se pierde, así, es una dimensión de la literatura que no sólo es un trabajo en relación con ciertos imaginarios sino, también con estados de lengua, que no pueden pensarse sino en referencia a un mercado lingüístico que los grandes grupos editoriales parecen hoy ignorar o rechazar.

En este contexto, pues, es que hay que leer las novelas últimas, las novelas *malas* de Saer y de Piglia; no sólo la cultura argentina es una ruina que les sirve de referencia, la misma idea de América Latina es una ruina que puede explicarlas. Y no tanto porque esas novelas sean conscientes de la distancia infinita que se establece entre el lugar desde el cual se cuenta y el lugar desde el cual se lee, sino precisamente por la naturalidad (por la inocencia) con que parecen ignorar las tensiones que ellas mismas suscitan.

Plata quemada obtuvo el Premio Planeta en un trámite por lo menos confuso. Como resultado del episodio, el responsable de la editorial en la Argentina, Guillermo Schavelzon, renunció a su cargo y Ricardo Piglia, como Maradona, amenazó con no volver a vivir en la Argentina. Una revis-

ta semanal denunció que la obtención del premio habría sido fraguada en las oficinas de *marketing* de la editorial, que ya había pensado publicar la novela en diciembre, que ya tenía las pruebas de la novela en su poder, que necesitaba un impulso promocional adicional para vender la novela, que había pagado un cuantioso anticipo por una novela que se demoraba más de lo previsto y que dudosamente podría vender tantos ejemplares cuantos se requerían para recuperar ese anticipo. *Plata quemada* participó en el certamen bajo el título *Por amor al arte* y su premio coincidió con el reestreno, en el Teatro Colón, de la ópera escrita por Gerardo Gandini a partir de la novela anterior de Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*. Una gigantesca operación de prensa que incluyó una cena semiprivada de desagravio a Ricardo Piglia quien, demás está decirlo, no se merecía nada de lo que sucedió alrededor del libro.

Lo que debe resultar claro, aun con la inclemencia del sol, aun con las intempestivas tormentas veraniegas, sobre todo con los asesinos sueltos y las políticas urbanas neoconservadoras, es que se había montado un aparato de captura alrededor de uno de los intelectuales-faro de la cultura argentina de los últimos veinte años y que *Plata quemada*, no importa cuál versión uno elija creer, sólo fue publicada en relación con una operación de mercado y una lógica incontestable: la lógica del dinero.

La novela cuenta un robo a un banco perpetrado por una banda desastrada. El hecho es real y hay testimonios periodísticos de la época, la década del sesenta. El estilo es deshilvanado, desprolijo, como el habla y el pensamiento de los protagonistas, a los que la novela cita indirectamente casi todo el tiempo. Una de las mayores debilidades estructurales de la novela es, precisamente, la imprecisión con que se trabaja el estilo indirecto libre, además de las rupturas permanentes de registro y un descuido que vuelve a veces difícil la identificación de los personajes que hablan. *Plata quemada* es una novela fácil de leer, simpática, se diría, apta para la playa. Firmada por Ricardo Piglia, es una novela extraña, un punto de inflexión, una clausura: Arlt, por fin Arlt, tan repetidamente citado por la literatura de Piglia, traído hasta el presente, un Arlt agobiado no ya por la literatura rusa, sino por el cine de Hollywood, y es por eso que el texto reproduce una carnicería que nada tiene que envidiar a los últimos engendros protagonizados por Bruce Willis.

¿Qué moral (qué moral literaria, se entiende) defiende *Plata quemada*? Es difícil decirlo, pero lo cierto es que no es fácil encontrar en ella la moral literaria que caracterizaba a los anteriores textos de Piglia: incluso el rigor formal parece ausente. Y perdida esa moral de las formas, ¿cómo haría cualquier lector para reconocer un estilo, un proyecto, una obra? O todavía más: ¿cómo hará cualquier lector para no leer en *Plata quemada* eso que se llama



Por amor al arte? ¿Cómo haremos para no leer en la última novela de Piglia el triunfo de la cultura de masas, las estéticas de *l'art pour l'art*, (degradadas por la publicidad) en un grito triunfal y exasperante?

Es otra literatura la que se nos aparece, irreconocible, en esa novela y es por eso, tal vez, que en ella puede leerse el fin de la literatura argentina de este siglo. Lo que será, será otra cosa. Y lo mismo podría decirse de la novela de Saer, *Las nubes*, que apareció sin escándalo (su nombre, sin embargo, se puso en circulación en relación con el *affaire* Piglia a propósito del Premio Nadal que Saer obtuvo por *La ocasión*). Sin escándalo y sin sorpresa: si algo iguala a esas dos novelas radicalmente diferentes son los anacronismos en los que (con naturalidad) incurren, la pobreza conceptual y la escasa audacia de la imaginación que las soporta.

Las nubes narra –crónica de viaje, novela histórica– un viaje a través de la pampa, el desierto, esas obviedades argentinas. Los que viajan son un médico y unos locos. Hugo Vezzetti ha señalado el carácter anacrónico de las teorías sobre la razón y la locura que el narrador, el doctor Real, expone. Esos violentos anacronismos son los que Vezzetti esgrime para descartar el carácter histórico de la novela (sin sospechar si no estaremos ante un sencillo ejemplar de «novela histórica» mala). La novela se propone como un texto hallado, copiado y leído por uno de los personajes frecuentes en la literatura de Saer, en un verano tórrido y parisino. La estrategia es banal, pero astuta: no es Saer quien escribe, de modo que cualquier defecto en su prosa (y se multiplican) es un defecto *ficcionalizable*. Lo que Real cuenta es un viaje plagado de contratiempos a través del desierto, con cinco locos, y una escolta (y un baqueano, y los indios alrededor, etc.). Una vez más, leemos una teoría ontológica que relaciona paisaje y subjetividad. Los restos, las ruinas de la tradición literaria argentina, en una versión de cuarta generación. Una vez más, habrá que soportar, por ejemplo, las metáforas del campo como mar. *¡Y no es así, y no es así!*, estamos tentados de decir a cada página. Sólo un hombre de llanura puede confundir la nada del campo con la nada del mar. La nada del mar es ominosa porque en ella nunca habrá huellas. En el campo, por el contrario, *todo* deja una marca de sentido: el campo, aun vacío, es la potencia de la historia. El mar es una nada metafísica. Y es por eso que *Moby Dick* no podría ser una novela pampeana. Si algo es el campo o el desierto, en fin, cualquier territorio, es la potencia del camino y del viaje, de la historia. *Las nubes*, bien mirada, es una parodia (bueno, su nombre lo indica) de *Glosa*, una gran novela en la que ya había un cierto malestar en relación con el presente y la ciudad. La huida al campo, la caravana en el pasado: lo de Saer parece un síntoma: no siendo ya posible el siglo XX como literatura, el escritor se refugia en el siglo XIX, aun cuando el sistema de producción literaria que garantiza la persistencia

de sus libros (o tal vez por eso) se lanza hacia el futuro con una velocidad de vértigo. Esta última novela de Saer sólo parece contribuir a crear un ritmo en su producción narrativa, ritmo que, una vez más, parece coincidir sólo con la lógica (contractual) del mercado.

Saer y Piglia demuestran que pueden seguir contando historias. Sólo que no queda claro cuál podría ser el interés de esas historias cuyos pormenores apenas si ligan entre sí. Las historias no son, pues, *interesantes*. Interrogados los textos estéticamente, poco es lo que pueden decirnos: sí, están firmados por dos grandes nombres de la literatura argentina, pero ¿están a la altura de esos nombres en el sentido en que cada uno de los textos de Flaubert está a la altura del nombre (de la marca, si se prefiere) *Flaubert*? Si es que estos textos pretenden suministrar una imagen histórica (en el sentido de «no actual») de la lengua, lo cierto es que ni uno ni otro resistiría el menor examen filológico, por ejemplo.

Es difícil decir hoy cómo se construye una obra de autor. Las mismas nociones de «obra» y «autor» están bastante desacreditadas. Pero no hay «literatura» que pueda funcionar sin «obra» y sin «autor». Debemos preguntar, pues, cuál es el sentido de estas últimas novelas de Piglia y de Saer en el contexto de sus respectivas obras, qué tensiones desarrollan, qué nuevas direcciones investigan, cuáles son sus apuestas, a qué riesgos se exponen.

La pregunta no es importante sólo en relación con la obra de Saer y de Piglia (ya constituidas) sino, sobre todo, en relación con el sistema literario actual: ¿lo que se publica se publica sólo de acuerdo con la lógica del mercado, de un ritmo y una periodicidad que garanticen la supervivencia de los sistemas de distribución y de promoción, de acuerdo con las necesidades de los sellos editoriales para mantener la ficción de sus respectivos «catálogos nacionales»? A diez autores por cada uno de los grandes sellos argentinos, españoles y multinacionales, hacen falta entre ochenta y noventa novelas argentinas «serias» por año. Si así fuere, ¿cuál es el sentido que los rasgos de estilo tienen en un semejante sistema de producción?, ¿cuál es el sentido que tienen esas ruinas culturales que los textos evocan como materiales primarios a partir de los cuales el relato aparece como una necesidad: el campo, el desierto, la razón, la locura, el viaje, el crimen, el dinero? ¿Cuál, finalmente, podría ser el valor (estético, político) del anacronismo en el contexto del sistema actual de la literatura argentina? Entiendo por sistema, sobre todo, un modo de producción y circulación de la literatura.

Lo valioso de estas novelas casi simultáneas es precisamente el hito que representan: vienen a coronar y clausurar dos obras monumentales, vienen a «repetir» en un registro más legible, más fluido, más masivo, aquello que constituye sus antiguos esplendores. Muchos, inclusive, atribuirán los argumentos que aquí se desarrollan a un cierto desprecio por el triunfo, un cier-

to rencor, en fin, por el lícito enriquecimiento (si tal palabra fuera lícita en este contexto, y no lo es) de los escritores. Pero no se trata de eso.

Se trata, como en Puerto Madero, de analizar cómo se articulan ciertas ruinas con las fantasías de mercado del neoliberalismo, se trata de analizar qué literatura es hoy posible. ¿No son acaso los fantasmas de la literatura lo que podemos leer en estos textos crepusculares, en estos libros poco sorprendentes aun cuando se rodeen de escándalo? ¿No había (no debería haber) en la literatura algún vértigo, algún desasosiego, algunas inseguridades, algo que tenga que ver con la desazón que el presente nos provoca?

Daniel Link

BIBLIOTECA



Café de chinos, 1991

La realidad entera: visión del mundo y labor poética de Ángel Crespo

Uno de los últimos trabajos de Ángel Crespo (Ciudad Real, 1926 - Barcelona, 1995) fue la organización, revisión, corrección y edición de los tres volúmenes que, meses después de su muerte, y al cuidado de Pilar Gómez Bedate y Antonio Piedra, presentó la Fundación Jorge Guillén de Valladolid bajo el título *Poesía.* Esta publicación debe ser tomada por crítica y estudiosos como la edición canónica de la obra poética de Ángel Crespo. Su autor es el responsable de la disposición textual, correcciones, adiciones y supresiones que el conjunto presenta; dicho texto ha de ser, pues, un punto de partida desde el que abordar, como ya está haciéndose, trabajos de análisis y estudios de conjunto.

A lo largo de su trayectoria poética, Ángel Crespo fue siempre partidario de una estrategia de publicación que podríamos calificar de *progresiva:* muchos de sus poemas aparecieron en revistas, pequeñas *plaquettes,* ediciones de bibliófilo, etc., antes de formar parte de un libro. De este modo, el poema comenzaba su vida pública, pulsaba la lectura y se sometía al dictado –no al juicio– del tiempo. Después, en una tercera fase, los libros publicados, revisados y ordenados –es decir, *editados–* pasaban a formar parte de un volumen de conjunto que el autor cerraba cuando creía estar saldada una etapa poética; así, en 1971 aparecerá *En medio del camino (1949-1970),* y en 1983 *El bosque transparente (Poesía, 1971-1981).*

Habría que destacar ahora algunos rasgos de este proceder que dice mucho del cuidado del autor por su obra: en primer lugar, la imagen del poeta que pule, que cambia textos de lugar, que organiza libros tiene, obviamente, un parentesco más que grato para Crespo con Juan Ramón Jiménez; en segundo, el poeta que va integrando libros, o partes, como él las llama, en un nuevo libro, recuerda a procesos –también gratos para el autor– como los de Jorge Guillén y su *Cántico,* desde 1928 hasta 1950, o el «cancionero» que tan de cerca conoció Ángel Crespo merced a su estudio y traducción de Petrarca; en tercer lugar, existe una cierta disposición cronológica –casual o no– por la que la obra y los cambios –más bien las evoluciones que los cambios, cuando se habla de esta poesía– parecen organizarse en ciclos que abarcan décadas y/o lustros; y, por último, la extrema pulcritud editora, que lleva a Crespo a escribir, siempre entre paréntesis, las fechas de composición de estas *obras completas pre-*

vias, digamos, que son *En medio del camino* y *El bosque transparente,* las fechas de composición de todos y cada uno de los libros y de todas y cada una de las partes de que se componen; pero no –cuestión significativa– de sus poemas, con lo que las fechas entre paréntesis de libro o parte vienen a decirnos que el poema no tiene por fecha la de su primera escritura y que todas las composiciones del libro o parte vivieron su génesis entre dichas fechas.

Con el título de *Poesía* recogió Ángel Crespo toda su obra lírica escrita y publicada entre 1949 y 1995, a excepción de sus aforismos, que fueron excluidos de dicha edición; no utilizó nuestro autor, a pesar de las circunstancias personales en que realizó el trabajo –y que someramente detalla Antonio Piedra en el «Prólogo» del primer volumen–, títulos al uso como «Poesía completa» o «Poesías completas», pues, por una parte, algunos de los poemas de *Iniciación a la sombra* se escribieron en sus últimos días («A la sombra desnuda sus secretos», el 9 de diciembre de 1995, tres días antes de morir); por otra, porque de haber elegido un título a buen seguro que habría evitado dicho adjetivo («completa»), y quizá hubiera llamado a su poesía toda *La realidad entera,* como uno de sus libros, o quizá ni siquiera la muerte podía variar la determinación de Ángel Crespo: toda poesía se completa en la lectura, es el lector quien ha de entenderla como obra completa.

Decía Wallace Stevens en sus *Adagia* que «el propósito de la poesía es hacer la vida completa en sí misma»; Crespo, por su parte, firmaba una amplia selección de su obra en la revista *Anthropos* con las siguientes palabras: «Me ha facilitado las cosas el hecho de que todos mis escritos –incluidos los no considerados aquí de crítica de arte– dependan de mi dedicación y entrega a la poesía [...] He procurado ante todo mostrar la evolución de mi pensamiento poético y de las materias de que me he servido para ir exponiéndolo». Y, al referirse a unos fragmentos de su *Diario,* también publicados en la misma revista, dice darlos «sin haberlos corregido y con el único propósito de mostrar de una manera más directa y menos elaborada [...] el mundo de mis relaciones, mis trabajos y mis intereses, siempre centrados –permítaseme insistir– en la poesía como razón de vida».

Ambos fines, mostrar la evolución de su pensamiento poético y demostrar cómo la poesía es razón de vida, se cumplen con la lectura de los tres volúmenes de *Poesía.* Cada uno de ellos, cada una de sus partes o libros, cada uno de los poemas, explican –no sólo de manera cronológica o historiada– el proceso del autor y de su poesía, en la urdimbre secreta de los materiales (palabra, vida, obra), que se explicita en la lectura hasta el punto de que enten-

demos la total conjunción de desvelos, trabajos y horas en el río común de la escritura. Pues ésta es una de las lecciones que cualquiera que lea esta *Poesía* extrae: he aquí a un escritor, desde luego que un poeta; pero no sólo o no exclusivamente un poeta. En sus versos están también su dedicación a la docencia, sus viajes, están sus lecturas y sus estudios, está Pessoa, y los simbolistas, y el duque de Rivas, y Casanova, y Dante, y Petrarca, y la música, y la música de toda la poesía que acompaña a una vida.

El volumen primero recoge los cinco *Libros* que integran *En medio del camino (1949-1970)* y una sección titulada *Poemas contemporáneos de «En medio del camino»,* compuesta por los apartados «Rescates», «Por costumbre» y «Otros poemas». Ángel Crespo dejó fuera de este volumen los poemas escritos antes de 1949, con lo que más que borrar sus inicios –existe una edición aparte de dichos textos–, el poeta está diciéndonos que todo lo anterior a *Una lengua emerge* (1950) forma parte del aprendizaje, de la tentativa, el ensayo de la poesía que habría de llegar. A este respecto, mucho se ha hablado y escrito de su relación con el poeta manchego Juan Alcaide y de sus *inicios postistas,* sobre todo de estos últimos. A estas alturas, ya con conocimiento pleno e incontestable de la importancia que la poesía de Ángel Crespo tiene para explicarnos no sólo la poesía de los 50 y su dialéctica relación con la poesía social, sino la reinterpretación esteticista de finales de los 60 –que dará lugar al *esteticismo* y a un sorprendente y curioso estudio que sirvió como prólogo a un *novísimo*–, hora va siendo ya de situar, históricamente y en su justa medida, aquellos «inicios postistas»; tuvieron su importancia, nadie lo duda, significaron una *tercera vía* (ni *Garcilaso* ni *Espadaña*) en el contexto de aquellos oscuros años cuarenta; pero habría que preguntarse si, en el caso de Crespo, y más allá de su relación, colaboración y amistad con Ory, Carriedo o Chicharro, son los orígenes que explican su poesía o si, por el contrario, sus orígenes poéticos se fundamentan en la mirada que, desde la distancia, se reconoce y se despide de su entorno manchego, rural y natural, con el presentimiento de que abandona un mundo del que ahora sólo percibe su sólida realidad, pero al que habrá que volver para reinterpretar sus símbolos.

En definitiva, ahora que todos tenemos la obligación de entender qué pasó con la poesía española entre 1949 y 1970 (curiosamente las fechas elegidas por Crespo son las que separan la publicación de *La casa encendida* de Luis Rosales de los *Nueve novísimos* de José M.ª Castellet), deberíamos comenzar por revisar ese capítulo obligado –y del que en *Poesía* no queda más rastro que las muestras de amistad del autor hacia sus compañeros de aventura postista– y situarlo en un

orden en el que, probablemente, sean más el aprendizaje y la amistad sus razones, que la aprehensión de una poética. Urge comenzar por aquí, y urge hacerlo, pues mientras que la poesía de Ángel Crespo se historie desde el postismo –un origen tan digno como otro cualquiera– se produce la sensación de que partimos de un territorio de nadie y de una estética prematuramente abolida.

De esta primera etapa habría que recordar, y recordarse también, su labor como editor de poemas de otros autores de su generación en revistas como *Deucalión*, *El pájaro de paja* y, sobre todo, *Poesía de España*, esta última entre 1960 y 1963 (existe un bello y cuidado facsímil publicado por Archeles, Ciudad Real, 1997), en la que aparecieron Aleixandre, Celaya, Alberti, Dámaso Alonso y, a su lado, Ángel González, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente, Alfonso Costafreda, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma e incluso quien sería *novísimo* años después José María Álvarez. Quizá recordar esto explicaría otras cosas, entre ellas algunas coincidencias cronológicas.

En este boceto apresurado de una obra poética tan dilatada en el tiempo y rica en cuanto a número de composiciones, podríamos elegir cuatro que, de algún modo, representan –no resumen– la trayectoria vital y poética de Ángel Crespo entre 1949 y 1970. Son éstas: «La voz», «La tarde: el pájaro», «Júpiter» y «Una patria se elige». En «La voz» se representa la voluntad fundacional de una obra y de una vocación, así como la inquietud ante un camino de aprendizaje y la sospecha de que tendrá que volver su palabra al lugar del que parte: «Sube una voz. Ignoro cuántos pájaros/tiene mi voz que en los árboles vive./Ignoro cuánta voz tiene mi voz».

Como niño, o como poeta-niño, persigue al pájaro (¿con la mirada?, ¿con la carrera?, ¿con la palabra?) e intuye en él algo más que su presencia o su vuelo (¿el símbolo?) una tarde: «perseguir a este pájaro es difícil,/ incluso hallar la pluma/ que perdió en el esfuerzo de la huida:/ solitario trofeo de la tarde». De «Júpiter», publicado en 1959, escribió Carlos de la Rica treinta años después: «Ángel Crespo adelantó por vía de intuición lo que sería la metamorfosis de su poesía, y con este canto anunció sus implicaciones mistéricas y esotéricas».

En dicho contexto nacerá *Poesía de España* y el embrión de una idea, la de la *realidad entera,* que sobrepasa los límites cronológicos y geográficos que el término «realidad» tenía en la poesía de su tiempo: «Moralmente, me sentía solidario de quienes la escribían [la poesía social], pero tenía mucho que oponerles desde el punto de vista estético [...] Dentro de lo que cabía a mis limitadas posibilidades individuales

–pues no contaba con otras–, pero esperanzado en la solidaridad de quienes tuviesen preocupaciones semejantes a las mías, me propuse actuar en un doble sentido, tratando de escribir unos poemas cuya materia social –de carácter realista y coyuntural por naturaleza– fuese tratada con la mayor altura estética posible, y publicando una revista de poesía». Se adelantó unos diez años al giro de la poesía española de finales de los sesenta, y en 1967 partió hacia Puerto Rico. En este contexto ha de entenderse un poema como «Una patria se elige»: «Una patria se elige/–y una mujer. O llegan,/inevitablemente,/cuando tu soledad las ha ganado».

Volviendo a la organización cronológica de esta *Poesía,* y de *En medio del camino* y *El bosque transparente,* no ha de pasarse por alto que el primer volumen llega hasta 1970 y el segundo hasta 1981. Curiosamente, a comienzos de los 70 se inicia en la traducción de Dante, cuyo *Inferno* será publicado por Seix Barral en 1973; por otra parte, en 1982 se publica su antología magna de la poesía de Fernando Pessoa, *El poeta es un fingidor,* libro clave para entender la inmediata efervescencia de estudios y lecturas del portugués, de quien Ángel Crespo había publicado sus primeras traducciones en 1957. Traigo esto aquí a colación por dos razones: primera, porque son estos dos poetas, Dante y Pessoa, los que explican las nuevas etapas de la poesía de Crespo, sobre todo Dante respecto de *El bosque transparente*; y, segundo, es el mismo autor quien, al esbozar las líneas de su trabajo, dejó dicho: «Mi labor poética de siempre se ha desarrollado simultánea y solidariamente en los terrenos de la creación y la traducción».

El volumen segundo de *Poesía* contiene *El bosque transparente (1971-1981), Colección de climas (1975-1978), Donde no corre el aire (1974-1979), Libro de Odas (1977-1980), El aire es de los dioses (1978-1981), Parnaso confidencial (1971-1995),* el libro inédito *Amadís y el explorador (1977-1995)* y los *Poemas contemporáneos de El bosque transparente.* De este volumen, como del anterior, preferiré que sean algunas composiciones quienes hablen de la trayectoria poética de su autor.

En «Como la alondra», el pájaro perseguido, de nuevo en la tarde, tiene nombre –alondra– y el poeta baja y sube, «como la alondra»: «en el mar/ de las palabras, bajo,/ braceo para no/ seguir cayendo, y subo/ finalmente al silencio». La realidad de una lejana tarde manchega ha regresado, y ahora puede desvelarse, pues contiene un símbolo familiar a la poesía. «Tema de Orfeo» se presenta como una confesión: «Siento temor/ de releer lo que ya he escrito»; es ahora cuando el poeta y su palabra se hallan *en medio del camino,* y el temor es el «de hallar lo que había perdido, de encontrarlo entre las grietas/ –visibles sólo para mí–/

que forma el envés de los versos». Y en la ofrenda que en nombre de los dioses contiene el poema «Errante» no sólo se halla la certeza, sino una base real, la del transterrado (Puerto Rico, Suecia, Italia...), y una base metafórica, la del solitario camino del poeta: «Tantos años siguiendo/ el camino borrado de noche/ –por la pala del tiempo/ y por mi ignorancia siguiéndoles/ los pasos, escuchando/ si los oía amarse./ Y los oía».

El bosque transparente, y Dante en su compañía, brindan al poeta perspectiva y lugar poético (palabra). Los símbolos (el aire, el fuego, el ave...) ocuparán el espacio que consolida y desvela todo el recorrido, y serán los libros del tercer volumen *El ave en su aire (1978-1984)* y *Ocupación del fuego (1986-1989),* quienes expliquen una totalidad que puede entenderse, ya, como una de las poéticas más coherentes y firmes de esta segunda mitad de siglo en la lengua española. En dicho volumen tercero se incluyen también libros de gran interés como *Délficas* (1995), *Iniciación a la sombra* (1995) y, sobre todo, *La realidad entera (1989-1995)* y el libro de poemas en prosa *El fuego verde (1992-1994).*

En el poema que escojo como ejemplo, «La realidad entera», Ángel Crespo nos participa de su íntima satisfacción, la de una obra alcanzada; satisfacción que, indudablemente, debió de llenar sus últimos trabajos y sus últimos años: «El misterio no dice:/ se muestra, y contemplarlo/ es prodigioso oficio, pues se hace/ la mirada interior una con él/ aunque a sí misma no pueda mirarse./ /No es renuncia ni entrega contemplar/ –mas sin intentar poseerla–/ la realidad entera silenciosa/ cuya superficie nos muestra/ un paisaje parejo al interior/ mostrarse de su abismo/ /–en el que las palabras se trasmutan/ en miradas: para aceptar/ lo que, al estar oculto, más se muestra».

José Francisco Ruiz Casanova

Los cuentos reunidos de Juan José Hernández

La obra del argentino Juan José Hernández (Tucumán, 1932) es un curso de honores que podría considerarse típico en un narrador de su país. Se inició en el poema (*Negada transparencia, Claridad vencida*), pasó junto a la novela (*La ciudad de los sueños*) y siempre afincó en el cuento. Sus dos colecciones de relatos (*El inocente* y *La favorita*), más alguna pieza suelta, componen el

conjunto de su cuentística, que Seix Barral ha publicado en Buenos Aires bajo el título de *Así es mamá*.

En efecto, la literatura argentina parece más afortunada en el cuento que en la novela. Y más aún en esa zona de la narración instantánea que da cuenta de la memoria discontinua y el fragmento decisivo de la infancia y la adolescencia. La infancia sin historia, hecha de escenas sueltas, intensas pero desmemoriadas, y la adolescencia jalonada de iniciaciones, por lo mismo: de instantes únicos. Cabe pensar, con mayor ambición histórica, en un imaginario argentino donde domina la figura del adolescente, del sujeto en tránsito que no acaba de abandonar su puericia ni ingresar del todo en el mundo adulto, y que sólo puede echar una mirada sabia hacia sus primeros años.

Hernández abunda en niños encantadores y perversos, en subnormales con algo de sagrado, en adolescentes que exploran las siestas del verano subtropical en busca del seductor demonio que les revele la sencilla y terrible cifra de la vida. En el poema, Hernández adquirió los deberes de la concisión, la necesidad del remate súbito y elocuente, el dominio de la tensión única que evoca el mundo de la pieza musical corta y categórica, el impromptu o el preludio. Porque preludios a una vida adulta indeseable suelen ser los esbozos de vida de sus personajes, anclados en la escena fascinante de la promesa que se superpone a la dura obligación del cumplimiento.

El arte se ocupa, como en el verso de Rubén Darío que sirve de título a su novela, de la ciudad de los sueños, con un lenguaje que –de nuevo el decreto de los títulos– niega su transparencia y vence toda claridad, presentando la opacidad morena de su sustancia como esos cuerpos que cruzan por estas narraciones, medio vestidos, medio desnudos, en un tránsito erótico que equivale al gran tránsito mencionado de la vida adolescente.

El arte, en otro sentido, promete una dicha que será retaceada en la vida adulta, y exige una demora en la pubertad que, con todos los dolores del cambio cotidiano del cuerpo y el alma, sin embargo, promueve una intensidad de vida que se irá gastando en la poderosa y amenazante edad de la razón. La vida es, entonces, un juramento de felicidad que no se cumple y que el arte convierte en permanencia.

Los adolescentes dicen la verdad de la seducción, como ese «Bambino» que encanta a su profesor de piano, o esa «Favorita» que ennovia a los visitantes del negocio barrial. Los adultos, en cambio, cuentan batallas apócrifas en «El sucesor» u ocultan negocios impúdicos en «Así es mamá», o tienen escondidos sus placeres vergonzantes como «La señorita Estrella».

Hernández se produce con un lenguaje conciso y aparentemente impersonal, como para no molestar a esas vidas que, también aparente-

mente, son las de cualquiera y nadie, y que él, sin embargo, explora en sus matices menos obvios, como ese personaje suyo que examina las fotos de familia con una lupa hasta que aparece el rostro oculto en el rostro evidente. De nuevo, sus argucias son de poeta: se cuenta lo que no se narra, se dice lo que parece callarse. Y el conjunto conforma una disimulada ciudad dentro de la Ciudad, la ciudad donde ocurre la verdadera historia de nuestra Historia, que está dicha por los ecos amordazados en los rincones de la casa.

Blas Matamoro

Pruebas de escrituras

Ana Rossetti ha confesado que su poética se encuentra en algunos de sus textos narrativos. Por eso, si alguien quiere seguir el hilo de su manera de concebir el poema yo creo que hay que acudir a *Pruebas de escritura*[1] para hallar las «peripecias de un alma femenina». ¿Qué encontramos en estos textos? Formalmente la disolución de un género literario: no es poesía, pero tampoco prosa, sino enfoques de diversas experiencias anotadas desde un punto de vista irónico e inteligente.

En los nueve relatos, la protagonista es casi siempre una niña que con la conciencia de una adulta rememora un universo lleno de fetiches: ajuares, cómodas, tules, y un mundo de santos y misas, de mariquitas, de juegos infantiles y de camerinos donde se pasean los amores despechados de mujeres que aman como en las películas. Textos que se han ido publicando desde 1985 hasta 1993; algunos de ellos son apuntes de guiones –la vocación de Rossetti por el teatro es patente–. Comprendemos, con la lectura de estos relatos, que muchas veces sólo son esbozos de lo que el imaginario de la autora ha aplicado a sus primeros libros de poemas, sobre todo en *Los devaneos de Erato* (1980) y *Devocionario* (1986). Por ejemplo: el tratamiento que hace del amor resulta divertido y rompe con los esquemas tradicionales. Los iconos femeninos culturalmente patriarcales son transformados en planteamientos radicales y el sujeto que nos habla desafía la tradición: «Este vestido –dice refiriéndose a uno de novia– no sólo comportaba la ilusión de una mujer enamorada, era además un desafío». Un desafío también es el tratamiento del mundo

[1] Pruebas de escritura, *Ana Rossetti, Colección Dicho y Hecho, Editorial Hiperión, Madrid, 1997, 97 págs.*

religioso, sus fetiches y ritos. La autora es capaz de desacralizar, dotando a lo sagrado de un tinte donde el sarcasmo y la ternura forman una unidad. Además, resulta interesante la interrelación de dos mundos: el urbano en su aspecto más canalla y el propiamente sagrado, bien sea el amor o la religión. Correlatos, como decía, de una poesía que inauguró en los ochenta la voz de una mujer que daba voces a sujetos que nunca habían hablado desde la perspectiva irónica y distante que Ana Rossetti adoptó. En suma, en estos textos, ella le presta la voz a una niña, por lo que el juego de distanciamiento convierte la lectura en un cúmulo de imágenes que dan la idea de un mundo barroco a finales del siglo XX. En ese sentido continúa una tradición andaluza contrapuesta históricamente a la castellana, más sobria, más sondeadora del lenguaje y no de la visualidad de las imágenes.

Un poemario que no guarda el canon oficial del poético en su aspecto formal es el del autor catalán Alberto Tugues (Barcelona, 1947) *Distritos postales para ausentes,* publicado en la mítica editorial El Bardo, cuyo asesoramiento vuelve a estar en manos de José Batlló[2]. Alberto Tugues es autor de otros dos poemarios cuyos títulos evocan una poesía urbana *Guía urbana de infancias, calles y espectros* (1989) y *Guía urbana de perplejos* (1990), donde el sentimiento de perplejidad anima al transeúnte a caminar mientras tropieza con maravillas. Tomemos como punto de referencia esa jungla de asfalto llena de señales y en la iconografía inventémonos unas historias paralelas al transcurrir de la cotidianidad; en ese punto me parece a mí que se inscribe esta poesía. Escribe historias de doble realidad y tienen que ver con aquello que ya formularon los surrealistas: vive lo onírico, deja que tus palabras sean libres y que se escapen del molde de la norma, convirtiendo estos poemas en narraciones poéticas que acontecen a personajes confusos, casi amnésicos, y prefieren la evidencia de la sorpresa a la rareza de la aseveración, transmitiendo una especie de eterna inocencia apuntalada en la capacidad de asombro constante. El personaje que visita la luz de sus fragmentos es nocturno, le gusta escribir cartas, es curioso y es también un ser derrotado que pregunta, sin cesar de acordarse, por una novia que tuvo mientras la infancia sostiene el presente. En suma, es un ser perplejo y abrumado por acontecimientos insólitos, capaz de decir: «Adondequiera que fuese le acompañaba siempre el rumor de plástico de las seis bolsas que llevaba atadas a la mano, una mano casi transparente. Se introducía en un rincón de la calle, explorador de bagatelas y polvo, y desde allí veía transcurrir la vida ajena». En suma, una poesía llena de sentido poco común,

[2] Distritos postales para ausentes, *Alberto Tugues, Editorial El Bardo, Barcelona, 1998, 186 págs.*

heredera como he dicho antes del surrealismo pero también del postismo.

Sus tres libros hasta ahora editados, en realidad proyectan una misma mirada: la línea de escritura es la misma. Alberto Tugues no cambia a su personaje de recuerdos transparentes, sino que a través de él sigue construyendo secuencias oníricas perfectas cuyos temas transcurren entre claustros de catedrales, aceras, calles y plazas. En estos relatos fragmentados por una visión sesgada de la realidad hay almas, ojos que ven el reverso de las cosas, realidad inventada y juegos inocentes pero llenos de ironía y, sobre todo, hay dolor. Como dice Carme Riera en el prólogo, el poeta consigue intuiciones líricas de primera magnitud, brillantísimas metáforas, que valen por sí solas, como pura creación poética, pero no se conforman y ofrece por detrás de ellas una vía de conocimiento de la realidad.

La poesía es, efectivamente, también una vía de conocimiento. Ya nos advierte Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931)[3] que los textos reunidos en las páginas del *Cuerpo de los símbolos* tienen una procedencia diversa. Por lo tanto no estamos ante un libro concebido unitariamente, ni siquiera es un libro de pensamiento, sino de ocurrencias que han llegado a ser convicciones poéticas. Se trata, pues, de una obra en la que el autor plantea aquellos temas que le preocupan en torno al hecho poético donde predomina una idea: «Los hechos artísticos son necesariamente sensibles y suponen una física, es decir, un cuerpo: el cuerpo de los símbolos». Para llegar a este cuerpo, Antonio Gamoneda habla de su concepción del arte: composición, sensibilidad y memoria. Éstas son las fuerzas físicas que intervienen en la experiencia artística, y llega a la conclusión de que la poesía es la creación de objetos de arte cuya materia es el lenguaje. Gamoneda además le da importancia a la memoria que siempre es –según él– conciencia de pérdida, o lo que es lo mismo, conciencia de ir hacia la muerte. Por lo tanto, la escritura es arte mediante el lenguaje y produce placer además de conciencia de la muerte. No es forma solamente, es texto cuyo contenido refleja la existencia apresada con el lenguaje paradójico y ambiguo, nunca un lenguaje retórico, sino profundo. Por ello también sostiene el autor afincado en León, que hay que pensar la literatura más allá de los géneros.

El libro está dividido en siete partes en las que siempre se acaba abordando la cuestión artística relacionada con el lenguaje, además de una aproximación a sus propios puntos de vista en cuanto a la génesis de sus obras poéticas. La memoria histórica adquiere un valor importante a la hora de adentrarnos en la comprensión de su escritura,

[3] El cuerpo de los símbolos, *Antonio Gamoneda, Colección La Rama Dorada, Huerga & Fierro, Madrid, 1997, 233 págs.*

así como sus reflexiones acerca de otros poetas como Jorge Guillén, Basilio Fernández, Méndez Ferrín, Arthur Rimbaud o el *Dioscórides* de Laguna. Resultan muy interesantes sus opiniones en torno a si éstos son malos tiempos para la poesía: «Únicamente los vivirán y sentirán contrarios quienes pretendan que la poesía tenga una función (en la sociedad) o una implantación generalizada (en la sensibilidad) que ya no le son propias». Según Gamoneda, el buen estado de la poesía no es de orden cuantitativo, la sensibilidad está recibiendo más estímulos de los que necesita, es más bien una cuestión cualitativa, pero ¿cómo? La poesía es ajena al mercado y es la única actividad que puede escapar al gregarismo; por ello donde se ha producido la mutación cualitativa que legitima la supervivencia de la poesía es en la «amplificación anormal del lenguaje». Quizás deberíamos recordar a Wittgenstein; se sabe que el lenguaje y el pensamiento son inseparables, de ahí la importancia que adquiere dejar de plantearse el hecho literario como una división de géneros. La humildad de Antonio Gamoneda al exponer sus puntos de vista le otorga, si cabe, un valor añadido a esta suma de reflexiones imprescindibles para entender su universo poético, bajo mi punto de vista, muy afín a este final de siglo.

Concha García

El reverendo Dodgson y sus amiguitas

El centenario de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), más conocido como Lewis Carroll, está dando lugar a exposiciones y artículos. Tal vez la entrega más sólida de la conmemoración sea esta biografía escrita por Morton N. Cohen (*Lewis Carroll,* traducción de Juan Antonio Molina Foix, Anagrama, Barcelona, 1998, 691 páginas). El libro es de una infatigable probidad documental, prolijo, reiterativo y a menudo intratable. Cabe lamentar su desmesurada e innecesaria extensión (con un tercio de páginas habría bastado) porque Cohen conoce al personaje y lo sigue bastante lejos, sobre todo cuando prescinde de minucias repetidas, que le han costado su trabajo y no quiere desperdiciar, sin contar con la (im)paciencia del lector.

Dual y curioso personaje británico es Dodgson-Carroll. Riguroso y extravagante, como suelen plantearse los extremos del prototipo insular. A través de los años, las fotografías insisten en mostrarlo igual a sí mismo: pensativo y triste, delicado y sensible, de una austeridad casta con algo de femenino. En algunas de sus caricaturas se autorretrata como un ser de ambigua identidad

sexual, barbudo y con cuerpo de niña, vestido con falditas que tal vez sean de paje o de doncella.

Estricto en sus trabajos científicos, de geometría y lógica formal, que compuso con ánimo didáctico, pero que los especialistas han valorado como rigurosos y avanzados, cuando dejaba de ser el profesor Dodgson y se convertía en Lewis Carroll, daba soltura a una imaginación poética disparatada, según lo demuestran sus textos más conocidos sobre Alicia y sus viajes a lo maravilloso, pero más aún *La caza del snark,* aventura inclasificable que desconcertó a los críticos de su tiempo y entusiasmó a tantos escritores de vanguardia. Sociable e introvertido a la vez, entretenía a las niñas con sus juegos de sociedad y se sumía en duros ejercicios de aislamiento y meditación que alternaba con preocupadas sesiones de burocracia escolar. Fue profesor y predicador, aunque una acendrada timidez lo había convertido en tartamudo. Su amor a las ciencias exactas, llevado al extremo, lo condujo al ocultismo, lo parapsicológico (dijo haber fotografiado a varios fantasmas, por ejemplo), el espiritismo y lo esotérico. En sus diarios muestra su hondo sentimiento de culpa y autodesprecio, proponiéndose como siervo sin voluntad al señorío de Dios. Pero, al tiempo, busca el éxito y la notoriedad (y vaya si lo obtuvo con sus *Alicias*) y lleva minuciosa contabilidad de sus negocios como autor reconocido.

Nuestro diácono era ávido de saberes pero apenas viajó. Fuera de las islas, una sola vez y al continente. Sus numerosos documentos personales (nueve tomos de diarios y unas cien mil cartas, nada menos) lo muestran indiferente a los acontecimientos políticos y militares; no obstante, se manifestó partidario de la teología liberal de Coleridge y Maurice y realizó estudios sobre la representación proporcional. No tuvo familia propia y, al tiempo, hizo vida familiar con vecinos, nenas que viajabán en ferrocarril, nenas que tomabán el sol en las playas, nenas que jugaban al croquet, nenas que hacían comedias escolares. Pero ya volveremos con las nenas del reverendo. Cabe enumerar sus características personales: era pulcro, autodominado, obsesivo, maniático, mojigato, generoso, documental (sus parientes quemaron buena parte de sus archivos, pero mídase la magnitud de lo salvado).

Personalidad dual, como se ve, de una esquizoidia muy bien articulada y más que productiva. A tanto llegaba la escisión que intentó ocultarse como Dodgson bajo el pseudónimo de Carroll, devolviendo las cartas que le llegaban a nombre de éste. Más al fondo, un larvado síndrome epiléptico lo condujo a ataques espasmódicos en sus últimos años. Parece haber muerto plácidamente, entre sus colecciones de aparatos y juguetes, sus sacos de papeles y sus álbumes de fotografías, que tomó en

abundancia hasta que dejó de hacerlo, abruptamente, en 1880.

Paisajes, edificios, retratos de familia, pasan a ser anecdóticos ante las placas que dedicó a sus amiguitas. Nenas vestidas, disfrazadas o desnudas, en poses infantiles o de precoz molicie juvenil, son la clave de la vida sentimental y acaso sexual de nuestro personaje. Carroll vio en la infancia la imagen de una supuesta bondad natural humana (Blake, Rousseau) perdida en la madurez. La niñez se convirtió en su ideal ético: había que ir hacia ella, volver a los primeros años, tiempo presexual, o parasexual, con algo de la indefinición sexual de los ángeles. Y, además, modelo del artista, ese niño ambiguo que tiene acceso a todas las libertades, estrictamente ingenuas, de la imaginación, sin sujetarse a los deberes de racionalidad objetiva del adulto. El artista es un niño fantástico que revé el mundo como si pudiera recuperar su origen sin perder su historia.

Pero a Carroll no le interesaba cualquier infancia, sino exclusivamente la femenina. Más aún: la niña desnuda es para él algo sacro. Así lo dice en carta a los Henderson (31 de mayo de 1880): «Su inocente inconsciencia es muy hermosa y proporciona una sensación de reverencia, como si estuviéramos en presencia de algo sagrado». ¿Dios bajo las especies de una niña desnuda? El reverendo solía invitar a sus amiguitas a tomar el té, pero también las sacaba de la cama, en camisón, las sentaba en sus rodillas, las acariciaba y las besaba, les contaba cuentos y retenía algún fetiche que llevaba a sus labios nostálgicos en horas de soledad (un bucle de cabello, por ejemplo). Desde luego, se detenía al llegar a la zona sagrada. La foto, el texto ornado por dibujos y viñetas, quizá la misma escritura poética, fueran fetiches eróticos de este juego sutil con el cuerpo de la niña y su inalcanzable intimidad.

Cohen, atinadamente, en mi opinión, vincula esta abundancia de niñas con la ausencia de madres, tanto en la literatura como en los textos autorreferentes de Dodgson. La palabra *madre* no aparece en los relatos de Alicia ni hay referencias a su madre en sus diarios. Sólo una vez, en sus cartas. Su heroína, Alicia, llega a ser reina, pero desde la soledad, sin pareja.

Los padres, en cambio, autoritarios y crueles, o las figuras paternas que los sustituyen, aparecen en sus cuentos. La relación del reverendo con su padre fue intensa y dolorosa, sin duda. Siguió la carrera del progenitor, aunque no se ordenó sacerdote y se apartó del tradicionalismo conservador de la Iglesia Alta. Amó el teatro y la poesía, actividades que el padre repudiaba. Y adoptó un apodo tramado con el anagrama de su madre. Escribir, sin duda, fue para Lewis Carroll, un ejercicio de liberación, entendida a partir de esta figura oprimente y de la ausencia de un apoyo materno. No casarse, no tener hijos, fue otra manera de distanciarse de su padre.

Dodgson hijo fue muchos otros. Lo prueban sus obras pero, especialmente, esa habilidad para inventar o imitar caligrafías (hay un billetito donde se hace pasar por la Reina Victoria): escritos para leer en un espejo, de abajo hacia arriba del papel, con renglones en espiral o líneas entrecruzadas. Un tejido muy del gusto de una dama victoriana. Que fuera, a la vez, una niña intacta y sagrada.

Todo esto ha sido bien elaborado por Cohen. Corresponde sugerirle un epítome o versión abreviada de su robusta biografía, a fin de que los lectores podamos evitarnos sus padecimientos de documentalista.

B. M.

El debate prohibido*

La teoría del equilibrio general, enunciada por los economistas liberales, o teoría pura de la economía de mercado, establece que los factores de la producción serán remunerados según la medida de su productividad marginal. El trabajo, uno de esos factores, considerado como una mercadería más, está, por consiguiente, sometido a la misma regla. El problema se suscita cuando la remuneración de la productividad marginal del trabajo no alcanza para cubrir las necesidades de subsistencia. La respuesta a este problema, aportada en 1954 por K. Arrow y G. Debreu en el artículo «Existence of an equilibrium for a competitive economy», supone una condición preexistente que soluciona la dificultad. Ellos dan por supuesto que todo el mundo tiene recursos suficientes para vivir sin trabajar y que, por lo tanto, puede ejercer su preferencia por el ocio si la retribución de su trabajo le resulta insatisfactoria.

Una interpretación alternativa más reciente, generada por las objeciones acerca de la practicabilidad de la solución propuesta por Arrow y Debreu, expresa que la teoría del mercado mantiene toda su vigencia una vez que ha sido eliminada de aquél la parte de la población cuya productividad marginal genera ingresos insuficientes para subsistir. En otras palabras, según esta aproximación, el mercado recupera el equilibrio con los supervivientes.

Este bagaje teórico que oscila entre la irrealidad del laboratorio y el cinismo, da sustento a las políticas económicas reales aplicadas a partir de los últimos setenta con la

* *Jean-Paul Fitoussi,* Moneda, Europa, Pobreza, *traducción de Guillermo Sánchez Gállego, Paidós, Barcelona, 1998, 240 págs.*

llamada «revolución conservadora» de Margaret Thatcher, e intensificadas desde la caída de los regímenes del comunismo real a través del proceso de globalización económica. Pero además, los divulgadores de este modelo omiten un detalle que altera cuantitativa y cualitativamente los resultados prácticos. Los teóricos del equilibrio general defienden una propuesta que, si bien abstracta, tiene en cuenta el beneficio de la población considerada en su conjunto. Ellos sostienen que el libre juego de la oferta y la demanda en el mercado maximiza el beneficio total, siempre que se trate de un *mercado perfecto,* cuya condición ineludible es que, tanto por el lado de la demanda como por el de la oferta, los concurrentes tiendan a infinito y sean de un peso económico equivalente y no decisivo. Vale decir que la entrada o salida individual o de un grupo orgánico del mercado no altere sustancialmente ni cantidades ni precios.

Basta que cualquiera de nosotros, aunque sea neófito en economía, eche una mirada a su alrededor, para que se dé cuenta de que estas condiciones no se verifican en la realidad, sino que, antes bien, hay entidades o grupos que ejercen un control oligopólico, cuando no monopólico, de los mercados, transformándolos en imperfectos, con lo cual la teoría pura que predice la maximización global de beneficios no se cumple. Con estas imperfecciones, la utilidad total del mercado baja y, por sobre todas las cosas, se acumula en manos de determinados sujetos en detrimento de otros.

Jean-Paul Fitoussi, economista crítico –no es el único–, con una larga y prestigiosa trayectoria en la universidad, en la doctrina y como técnico de organismos económicos internacionales, saca a la luz en este libro, cuyo contenido se centra en el problema francés, pero que es extrapolable a cualquier país de economía capitalista, las falacias de la política económica aplicada durante los últimos veinte años y defendida por una *entente cordiale* entre grupos económicos beneficiados, profesores y comunicadores cuyo discurso oficial les ha dispensado el prestigio de la difusión mediática y sus compensaciones monetarias derivadas, y de políticos sin otra ideología –no importa su origen doctrinal– que la de detentar el poder.

Esa trilogía estratégica institucionalizó la idea del presunto «mercado», imponiendo un discurso único, dogmático y como tal totalitario, que ha descalificado sistemáticamente cualquier propuesta alternativa. Es el discurso del «no se puede hacer otra cosa», como dice Fitoussi, quien, sin salirse de las soluciones capitalistas, demuestra que sí hay alternativas dentro del sistema y sólo falta la voluntad de aplicarlas. La desinflación competitiva para estar en el mercado ha conseguido la estabilidad monetaria y, en ciertos países, el superávit de los intercambios exteriores, a costa del tercer

objetivo, el del pleno empleo. Fitoussi afirma con toda sensatez que es relativamente sencillo bajar la inflación y reducir el déficit exterior por medio de la recesión o de la contención premeditada del crecimiento. Lo difícil es al mismo tiempo crear empleo.

Defensor del crecimiento global como alternativa a la lucha por las cuotas de mercado, Fitoussi propone una serie de medidas destinadas a facilitar la contratación de mano de obra y a favorecer el desarrollo económico. En particular se opone a las altas tasas de interés que rigen en el mundo desde los ochenta, que desalientan la producción y que convierten, paradójicamente, a los mercados financieros naturalmente a corto plazo, en gendarmes del largo plazo. Asimismo desenmascara el intento de culpabilizar a la mano de obra, a la que se pretende hacer pagar el cien por ciento de la factura del desempleo con el argumento aparentemente solidario de la distribución del trabajo. Para afrontar el problema del paro y devolver al trabajo su carácter de integrador social, propone que en la solución participen no sólo los salarios, sino los beneficios de las empresas y las rentas financieras, favorecidos por la masiva transferencia de ingresos de los últimos años. (En Francia, donde las estadísticas son creíbles, la participación de los salarios en la renta nacional descendió del 68,8 por 100 en los años sesenta al 60,6 por 100 en 1994.)

Este libro, sólo en principio para especialistas, es de tanto interés para conocer las causas y posibles salidas al problema socioeconómico que afecta nuestras vidas, que merece de los no especialistas el pequeño esfuerzo que pueda suponerles abordar su lectura.

Jorge Andrade

Sebastià Gasch: el crítico como vanguardia

Un fenómeno imprevisto se ha ido consolidando en el panorama de las exposiciones retrospectivas de arte. Son las exhibiciones que se dedican monográficamente no a artistas, sino a la crítica. Por ejemplo, se han hecho exposiciones sobre revistas de arte célebres, como *La Gaceta de Arte* y *Nueva Forma,* pongamos por caso. Pero una versión enfática de estos asuntos son las exposiciones que tratan directamente sobre los críticos. En la temporada pasada en Valencia, el IVAM celebró una estupenda exposición sobre Juan Eduardo Cirlot y otra sobre Joan Teixidor, también

en Madrid el Reina Sofía dedicó una exposición a Eugenio D'Ors, y en Barcelona este otoño la Fundación Miró inauguró una muestra dedicada a otro importante crítico: Sebastià Gasch. En todo lo sistemático hay algo de sintomático.

Desde luego que la trayectoria del arte español de nuestro siglo es impensable sin esas figuras, transformadas ahora en objeto de exposición, como puede que se llegue a hacer con Westerdahl, Moreno Galván, Aguilera, Santos Torroella, De Torre y algunos otros. El valor exhibitivo de la crítica no tiene que ver, de todos modos, con la representatividad histórico-artística de los legados literarios de esos autores sino, antes bien, con factores que sólo incumben circunstancialmente a sus obras, que no son objeto de análisis, sino objeto de homenaje. Se trata de enfrentar al espectador actual con la definición del circunstante crítico. En primer lugar, el accidente de la no comprensión de la actividad artística contemporánea sin el contrapunto discursivo de la crítica, ha forzado a convertir en objeto visual la palabra del espectador entendido. El comentario y la argumentación de los valores defendidos se llegan a afianzar como una realidad a conservar y a exhibir: junto a las obras de arte, son los discursos unos elementos indispensables del patrimonio. El extrañamiento de la obra de arte pierde gravedad al lado de una necesidad de verbalización satisfecha.

No hay que olvidar tampoco que el enriquecimiento de los conocimientos historiográficos marca, por lo general, la política de las exposiciones institucionales. Es, por tanto, lógico que el interés recaiga alguna vez en considerar la propia trayectoria de la crítica, en resaltar su carácter ineludible, rescatándola para el circunstante actual. Finalmente encontramos también que existe actualmente un requerimiento público de la modernidad artística por la que no se había velado adecuadamente en el pasado. Esto hace que los archivos personales de los críticos más representativos del siglo, que prestaron refugio a lo moderno en los tiempos de su aislamiento, tengan un valor documental extraordinario. Su recuperación permite suplir las carencias a las que desde lo público se enfrenta el discurso de reconstrucción de la trayectoria del arte español contemporáneo.

Que el caso de Sebastià Gasch es sumamente elocuente, ha sabido ponerlo muy de relieve la exposición de la Fundación Miró. Barcelonés medular, Gasch vivió entre 1897 y 1980. Siempre residió en Barcelona, salvo durante su breve exilio, desde el fin de la guerra civil hasta 1942, en París. Esa larga vida estuvo inmersa absolutamente en la consideración de la contemporaneidad artística. Publicó su primer artículo en 1925 en la *Gaseta de les Arts,* precisamente sobre Joan Miró, el hombre que había conocido seis años antes y por

cuyas obras manifestará siempre una admiración sincera. En 1963 le dedicará una monografía. En su horizonte estético ocupan los lugares más relevantes los artistas más afines a la poética que encumbró la inocencia, con Miró, Artigas, Ferrant, Sisquella y Sandalinas entre los españoles, y Calder y Arp entre los de fuera.

Participó en aquellos primeros años en las iniciativas más destacadas que sirvieron de plataforma al desarrollo de las vanguardias, como el grupo de poetas y artistas que se reunió en torno a la revista *L'Amic de les Arts,* fundada en 1926, y la organización ADLAN, creada en 1932, cuyas actividades –centradas en la exposición y publicitación del arte nuevo– están entre lo más destacable del panorama de las artes plásticas en el período de la Segunda República. Muy de remarcar es el hecho de que propuestas tan importantes como aquéllas partieran precisamente de poetas y críticos próximos a Joan Vincenc Foix, más que de artistas. El estímulo de los escritores ha sido en efecto indispensable para las artes plásticas de la centuria.

Aparte de prolífico, Gasch fue un valedor enérgico de la innovación vanguardista, que en Barcelona tenía que vérselas con el *noucentisme,* la forma de modernidad inventada por D'Ors que preparó y, al tiempo, prestó resistencia a los ideales expresivos rupturistas de las primeras vanguardias. Tuvo que polemizar con gentes como Rafael Benet y Feliu Elias. Entre los escritos más notables de sus años de insurgencia está el *Manifest Groc,* que firmó en 1928 junto a Dalí y Montanyá. Sus pronunciamientos «antiartísticos», dirigidos contra «el soporisme de l'ambient podrit», sirvieron de revulsivo frente al gusto regionalista de entonces.

Su amistad con Dalí durará poco tiempo, lo que la temprana juventud de ambos. Más tarde hará declaraciones muy violentas contra él y el surrealismo más «literario», como puede leerse en sus ponencias de las reuniones de 1949 y 1950 de la Escuela de Altamira, la agrupación para la defensa del arte abstracto en la que participó junto a Santos Torroella, Lafuente Ferrari, Sartoris, Ferrant, Vivanco y otros. Realmente nunca nos encontramos en los escritos de Gasch adhesiones a «ismos» ni proclamas de militancia surrealista, pese a la gran transcendencia que dio a las obras de gentes como Miró y Arp. Su fijación fue la de «un arte vivo», un arte con autenticidad expresiva elemental, cuya modernidad no se advierte en la adscripción a corrientes reconocibles de la vanguardia, sino en los logros inintercambiables de cada intuición plástica.

«Me repugna clasificar a un artista –leemos en un artículo firmado por Gasch en 1929– en el fichero de las múltiples tendencias, vehementes y contradictorias, que se están sucediendo vertiginosamente. El arte de todo verdadero artista es un arte inclasificable...»

Las preferencias artísticas de Gasch están muy influidas por la poesía de la inocencia que marcó parte de las tentativas de la vanguardia histórica. Los ejemplos de Miró, Calder y Ferrant, antes mencionados, nos orientan sobre las búsquedas a las que nos referimos. Los atractivos de la imaginería infantil y popular siempre fueron para Gasch sinónimos de frescura y vitalidad expresiva. Además de a la crítica de arte, dedicó sus colaboraciones periodísticas a la crítica de los géneros más populares del mundo del espectáculo: el circo, el music-hall, el cine, los títeres, el flamenco. Conoció y estudió intensamente esas riquísimas constelaciones del espectáculo. Varios de los libros que escribió tratan del fenómeno del circo, uno de ellos sobre su amigo el legendario payaso Charlie Rivel. El Circus de Calder, sobre el que escribió en las páginas de *Mirador* en 1932, cuando el artista norteamericano presentó su delicioso espectáculo en miniatura en Barcelona, viene a ser una especie de paradigma privilegiado de los recursos estéticos por los que Gasch creyó que debía trabajar el arte contemporáneo. En este mismo sentir, afín, entre otros, a Jean Cocteau, estaban los pintores y escultores que más admiró.

El legado literario de Gasch es prodigiosamente amplio y veraz. Hasta ahora sólo se había recuperado para la actualidad una parte de sus escritos de crítica de arte: J. M. Minguet, comisario también de la exposición que reseñamos, preparó en 1987 la edición *Escrits d'Art d'Avantguarda (1925-1938),* que recogía buena parte de los artículos de Gasch en catalán de aquella etapa. Coincidiendo ahora con el centenario del escritor, se ha hecho un esfuerzo grande por reforzar su conocimiento: la exposición, mesas redondas, reedición del libro *Les nits de Barcelona,* publicación de una antología de sus textos sobre circo y otras actividades. De la mano de la palabra de Gasch los recorridos a través de una parte de nuestro pasado histórico-artístico adquieren la corporeidad de lo habitable.

Javier Arnaldo

Un clásico de la diplomacia española*

El Ministerio de Asuntos Exteriores, que viene realizando un gran esfuerzo editorial en los últimos años, ha

* *Antonio de Porlier Sáenz de Asteguieta:* El joven diplomático, *Edición facsímil, 1829, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Secretaría General Técnica, 1996, LXIX + 256 págs.*

publicado en edición facsímil *El joven diplomático* de Antonio de Porlier, que perteneció al servicio exterior de España en un período en que se producen en Europa mutaciones de todo orden, que señalan el tránsito de dos épocas históricas, de dos edades, de la Ilustración al romanticismo, de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea. Es un período en el que las monarquías absolutas inician su transformación en monarquías constitucionales y en el que en dos de los instrumentos básicos del Estado se producen cambios muy substanciales. Así los ejércitos permanentes, constituidos en buena parte por soldados de distintas naciones, se van a integrar por soldados naturales de la nación a la que van a servir, procedentes de la leva general y del servicio militar obligatorio; y en el servicio exterior de los Estados desaparecen los foráneos y a las personas que los integren, además de ser naturales de su Estado, se les va a dotar de un estatuto singular que regulará su reclutamiento, ascenso, remuneración y disciplina, y se les va a exigir, para su ingreso, el conocimiento de las materias que se consideran básicas para su formación.

La publicación de la obra indicada se enriquece con tres sucintos pero enjundiosos estudios del embajador y antiguo director de la Escuela Diplomática Española e historiador de nuestra diplomacia, Miguel Ángel Ochoa Brun, del profesor de Relaciones Internacionales de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense de Madrid, Carlos González de Heredia, y del diplomático Manuel Hernández Ruigómez.

La obra de Porlier se divide en tres partes. En la primera, el autor explicita las disposiciones naturales, educación y condiciones que debe reunir el aspirante a diplomático y las funciones que corresponden a las personas que integran el servicio exterior en la Administración Central y en las representaciones en el exterior, y la organización de la primera. En la segunda, se trata del estudio de las naciones, de la organización de los Estados, de la distribución de poderes y de las relaciones entre autoridades y súbditos. La tercera está consagrada al Derecho Internacional y a los aspectos del mismo que más relación guardan con la actividad diplomática.

En su *Presentación,* Ochoa Brun hace un análisis de los fallos de la diplomacia española en el reinado de Fernando VII, en que las inseguridades y vacilaciones del monarca impidieron una relación exterior firme y recta, lo que generó que la política internacional española estuviera marcada por la ausencia en las grandes decisiones y por los retrocesos en el exterior. A ello se agrega que casi todos los rectores de la Primera Secretaría de Estado y buena parte de los jefes de misión en el extranjero carecían de la preparación necesaria, si bien hay que señalar que a los segundos se les dieron instrucciones

vagas y contradictorias o los tuvieron ayunos de ellas. Yo agregaría también, que en un mundo guiado entre otros por Metternich, Talleyrand y Castlereagh, ¿qué iban a hacer hombres tan mediocres como San Carlos, Cevallos y Labrador?

Por ello, Ochoa resalta el acierto de la publicación de Porlier, cuyo libro califica de didáctico, no exento de valor político y manual de un mentor diplomático, destacando que el pensamiento básico del autor es el de postular la primacía de la educación que ha de darse al joven que aspire a ser diplomático, al cual debe exigírsele una rigurosa formación que evite el acceso a la función diplomática de gentes sin preparación, pues dicha formación siempre aprovechará a todos desde agregado hasta embajador. En este orden, Ochoa aboga por que al aspirante a diplomático se le facilite un cuidadoso aprendizaje para que su acervo formativo apuntale y consolide las enseñanzas recibidas y evitar así deficiencias e improvisaciones.

González de Heredia en su *Introducción* resalta que Porlier es uno de los escasos ensayistas jurídicos españoles del primer tercio del XIX, que aborda de forma teórica, sencilla y global los fundamentos jurídico-políticos en los que la diplomacia debe apoyar su acción; califica la obra de rara por ser casi desconocida, y expresa que Porlier es un tratadista y profesional de la diplomacia con una formación intelectual que sigue los cánones reformistas de la Ilustración española. Asimismo dice que dos virtudes resaltan en la obra de aquél: el sentido común y la reflexión crítica surgida de su experiencia profesional. Ambos son elementos constantes en su análisis sobre las condiciones y conocimientos en los que el aspirante a diplomático debe basar su éxito profesional mediante la adecuada preparación.

Por último, cierra su introducción con un examen del capítulo del libro dedicado al Derecho de Gentes en general. Éste está inspirado en las doctrinas de Wolff, discípulo de Leibniz y uno de los principales representantes de la *Aufklärung,* siendo uno de los pocos autores que, desde esta opción intelectual, abordó temas de Derecho Internacional Público. Sin embargo, a pesar de lo afirmado por Porlier, González de Heredia expresa que las teorías de Wolff han sufrido en manos de aquél el filtro de Wattel, que influyó poderosamente en sucesivas generaciones de juristas y políticos españoles de la primera mitad del XIX.

Por su parte, Hernández Ruigómez, en el estudio histórico que precede al libro, afirma que Porlier tiene el mérito de sintetizar racionalmente las cualidades y conocimientos del aspirante a diplomático, con lo que está llamando la atención de la sociedad sobre algo tan esencial para la política exterior como disponer de un cuerpo de funcionarios bien preparados para representar a

España ante otros Estados y en los congresos internacionales. Luego hace un sucinto resumen histórico centrado especialmente en el siglo XVIII sobre la evolución del servicio exterior y la necesidad que a la sazón existía de que se constituyesen cuerpos profesionales fijos. Esta evolución se inicia en España con Carvajal, a quien yo considero como el creador de la carrera diplomática española, al establecer que los secretarios de las embajadas y los oficiales de la Primera Secretaría de Estado sirvan indistintamente en la Administración Central y en las representaciones de España en el exterior. Tras dicha disposición, Wall, Grimaldi y muy especialmente Floridablanca dictarán otras que, como recoge Hernández Ruigómez, irán configurando aquella carrera, de tal forma que cuando el último de los citados cese en la Primera Secretaría de Estado, España cuente ya con un cuerpo fijo y estable de diplomáticos profesionales y experimentados en la brega internacional, que disponían de una sólida formación cultural y tenían una conciencia certera de cuáles eran los intereses permanentes de España.

Asimismo éste nos informa ampliamente sobre el nacimiento, familia, estudios y destinos diplomáticos de Porlier hasta que fue separado del servicio por afrancesado, y de los avatares de su vida hasta que falleció.

José Martínez Cardós

Completamente viernes: una cala en la vida y la esperanza

Confesaba Joseph Conrad en relación a su obra que prefería excluir de ella todo rasgo sobrenatural, pues admitirlo supondría negar que lo cotidiano es maravilloso; y esa misma valoración de lo cotidiano parece ser la consigna que marca el devenir poético de Luis García Montero, un recorrido marcado por el acercamiento a la poesía desde la más sencilla normalidad y, a la vez, un enriquecimiento de la realidad a través del verso. Ahora, este que fuera hace tres años fulgurante Premio Nacional de Poesía, saca a la luz un esperado libro, *Completamente viernes* (Barcelona, Tusquets, 1998), con el que sacia con creces las expectativas de sus lectores, unas expectativas de calidad y riqueza argumental que no dejan nada que desear en esta última entrega del autor granadino.

Inmerso ya de lleno en una concepción poética a la que el autor mismo calificó de *realismo singular* y que está caracterizada por la base ficcional y el andamiaje artístico y técnico que subyace a la poesía, podemos afirmar que *Completamente viernes* continúa, en ciertos aspectos, la línea imperante en *Habitaciones separadas* (1994) y ya intuida en la obra

anterior, *Las flores del frío* (1991). Estos aspectos corresponderían al uso de la experiencia autobiográfica como tema de los poemas, la utilización asimismo de la figura del autor como personaje poético y la presencia destacada del amor no sólo como constante ineludible de toda su obra global, sino como eje argumental del libro, como cimiento básico sobre el que se tratan otros muchos temas a modo de fragmentos cotidianos de la experiencia vital que llegan a cobrar un significado trascendente.

La obra, que consta de cuarenta y cuatro poemas, se divide en dos bloques básicos: *Los días* y *Las palabras.* Al igual que el ya conocido *Diario cómplice* (1987), el lector presencia cómo la vivencia del amor –en un tono evocador de los que son maestros reconocidos del autor: Garcilaso, Salinas y Cernuda– cambia la realidad circundante y sume al hablante de los poemas en una vorágine de irrealidad fantástica. Pero, como ya hemos apuntado, late de fondo una palpable diferencia con respecto a sus primeros libros y que ya era posible apuntar en su obra precedente, una diferencia que probablemente se alzó como reto para el poeta a la hora de afrontar la creación poemática: el uso de la experiencia más personal como punto de partida, como eje argumental no sólo de cada poema, sino de toda la obra como bloque unitario. El distanciamiento como tamiz de todo residuo intimista y la marcada elaboración artística que García Montero, no sin dificultad, ejerce en sus poemas, logran aquí hacer de los versos el deseado territorio intermedio o tierra de nadie capaz de provocar la identificación del lector con aquello que lee sin que la experiencia autobiográfica se convierta en un lastre demasiado pesado o íntimo en el proceso. Así el autor ha conseguido una vez más lo que ya en *Habitaciones separadas* fuera todo un logro: trascender con gran acierto la concisión autobiográfica y convertirla a través del verso en sucesos comunes y susceptibles de ser vividos y comprendidos por el lector.

En todo esto debemos conceder especial atención a la figura femenina, protagonista indirecta de todos los poemas y que, si seguimos el indicio de la dedicatoria del libro, podemos aventurarnos a afirmar que se trata de Almudena Grandes, la esposa del poeta. A medida que nos adentramos en la lectura, asistimos a cómo los eventos de la existencia diaria se presentan en la obra dirigidos según los acordes de la relación con la amada, que se erige como símbolo de orden y armonía en la realidad cotidiana. Vemos así cómo esta figura femenina, ya desde su presencia –que imprime a los poemas una gran carga de energía y estabilidad– ya desde su ausencia –en que se recrea su recuerdo como necesidad– se alza como el imprescindible punto de mira, eje desde el que conocer y tratar el mundo, sentido de la propia vida del poeta e incluso como único medio por él aceptado capaz de facilitar su existencia y su trato con la fría realidad.

Encabeza el libro una cita perteneciente a la que fuera amante de Voltaire, la marquesa de Châtelet, palabras que se ofrecen como toda una apología de la pasión entendida como regalo de la vida y que el autor utiliza para reivindicar el valor de la felicidad individual en un mundo fragmentado en el que toda opción personal guarda, a la postre, un efecto en el ámbito de lo público. Con ello García Montero vuelve a intentar aunar los planos, escindidos por el ideario burgués, de lo público y lo privado, y centrándose de nuevo, a la manera ilustrada, en el espacio de la felicidad al juzgarla como consecuencia de la interrelación de lo público y lo privado, ya que, a su entender, todo acto del individuo tiene repercusión social. Con esto volvemos inevitablemente al devenir de su trayectoria teórica, guiada por los postulados del Antonio Machado de *Juan de Mairena,* que defendió que la historia se vive en primera persona; de ahí que los sentimientos se constituyeran como un buen terreno para descubrir el modo en que la ideología se proyecta en los individuos. Así, como en su trayectoria poética precedente, el análisis del sentimiento ocupa un lugar básico en este nuevo libro de Luis García Montero.

Sólo somos felices gracias a las pasiones y a las inclinaciones satisfechas, afirma Mme. du Châtelet en un momento de la cita. Sin duda, esto sirvió a Luis García Montero para edificar una obra inspirada por la pasión, una recuperada pasión hacia la vida que deja intuir el desencanto de la obra anterior en los momentos marcados por la ausencia de la amada y en ciertas composiciones que recogen el sentimiento de frustración en cuanto a que se reconoce su presencia implícita en la realidad cotidiana. Las viejas banderas salen al paso, al igual que el desengaño y el peso de una madurez no deseada, pero ahora todo ello parece haber sido superado desde la compañía cómplice de un amor que justifica, como veremos, los días y las palabras.

Concepción González-Badía

La verdad sobre Tierno Galván*

El revisionismo histórico a cargo de las generaciones siguientes a cada uno de los grandes períodos en que el pasado se parcela convencionalmente ha sido siempre una tentación irresistible. Sus resultados científicos y en orden a un positivo esclarecimiento del ayer en cuestión no suelen ser, empero, muy notables, habida cuenta de la carencia de perspectivas que acompaña indeficientemente a tales

* *César Alonso de los Ríos,* La verdad sobre Tierno Galván, *Madrid, 1997, Anaya, 292 págs.*

intentos. Pero cuando dicha revisión se lleva a cabo por los mismos que un día exaltaron o contribuyeron a enaltecer esta o aquella figura, tal o cual segmento o manifestación de ese pasado, los frutos del esfuerzo se ofrecen invariablemente zocateados.

No es una excepción la biografía del conocido periodista Alonso de los Ríos, instalado en puestos de responsabilidad mediática en años recientes. Su pluma, notable por su fuerza y registro, ha discurrido por paisajes ya conocidos o intuidos para trazar la silueta de uno de los intelectuales con mayor capacidad de convocatoria y mayor presencia en la opinión pública cultivada del país durante el tardofranquismo y los inicios de la democracia. Como decimos, algunos de los rasgos o tramos de la trayectoria ideológica y política del conocido –ucrónicamente– como el «viejo profesor», suscitadores de su pesaroso asombro, no entraña sorpresa ninguna para los integrantes de la *inteligentzia* y los mismos de la comunidad científica nacional. Como personaje público con legítimas ambiciones, al catedrático madrileño le asistía cierto derecho para construirse su «imagen» con algunas licencias y hasta heterodoxias de su verdadero ayer, menos rectilíneo y más prosaico de lo que él pandereteara con indudable ingenio y hasta talento. Puede afirmarse incluso que épocas tan difíciles y confusas como las que atravesara España en la etapa final de la dictadura, necesitaba de personajes de tal laya, traviesos e irrespetuosos con las normas y hasta un sí no es despreciadores de la verdad y exactitud, a despecho de su magisterio y autoridad sobre extensos sectores sociales. Por hábiles y fructuosos que fueran los intentos del «viejo profesor» por escamotear o maquillar su peripecia personal, sus datos no eran tan ocultos que no pudieran exhumarse en su nuda realidad. Sucedía, no obstante, que era esa opinión la que no estaba demasiado interesada en esculcar ni indagar las auténticas señas de identidad de parte de sus líderes y *maîtres à penser.* Sin proponérselo, claro está, el libro deja en posición muy desairada al excelente grupo –intelectualmente hablando– de discípulos de don Enrique, entre ellos, y muy principalmente, al hilvanador de sus deslavazadas confidencias –*Cabos sueltos* (Madrid, 1981, 698 págs.)–. Si no estaban al tanto de supercherías y enredos habría que pensar en la existencia de «Gal» en campos ajenos a la política y a la *longa mano* de gobiernos y poderes. Hipótesis que de verificarse, nos enfrentaría a un panorama no ya deprimente, sino deletéreo.

Libro, pues, muy español, proclive a los maniqueísmos y totorresismos. Posiblemente, cuando el hombre y su tiempo entren de verdad en la jurisdicción de Clío, ésta se mostrará más propensa a la indulgencia, al matiz y al claroscuro que lo evidenciado por un biógrafo que mantiene loablemente, en días de pasotismo y abatimiento morales, la capacidad de indignación y el talante censorio, igualmente de la mejor progenie hispana. Sin duda.

José Manuel Cuenca Toribio

Los libros en Europa

Franco y José Antonio. El extraño caso del fascismo español. Historia de la Falange y del Movimiento Nacional (1923-1977), *Stanley G. Payne, Barcelona, Planeta, 1997, 712 págs.*

He aquí una monográfica síntesis, en conjunto muy notable, acerca de un tema-eje de la historia política de la España del siglo XX. Desde su tesis doctoral redactada hace cerca de cuarenta años y en la que, según el autor, fue capital la orientación proporcionada por Jaime Vicens Vives, el catedrático norteamericano ha sometido a estrecho cerco la cuestión con diversos estudios de los que el que ahora ve la luz viene a ser en buena medida la recapitulación y el coronamiento. Bien que Payne persista en desatender o, por mejor decir, en postergar, el factor religioso como clave explicativa fundamental para demostrar la inexistencia de un fascismo español de corte mussolinista, impregnador y dominador de toda la vida nacional, su análisis del movimiento falangista como mímesis desigualmente fiel del fascismo italiano es sólido y convincente, al tiempo que ponderado. Mucho menos firmes se descubren los argumentos para sostener la instrumentalización de la figura de José Antonio –muy bien retratada– por Franco *ad maiorem gloriam* de su dictadura. Pese a lo que se afirma en su breve preámbulo, la obra semeja estar destinada a un público estadounidense no muy familiarizado con el pasado español, por lo que adolece de un excesivo didactismo, diluyendo, a veces, su carácter científico en las aguas de la simplicidad. Bien que una rebusca más atenta en la bibliografía menor aparecida en España en los últimos decenios le habría sido de suma utilidad para redimensionar varias parcelas de las abordadas en su obra, ha sido gran lástima que el autor no haya podido consultar el libro de Javier Martínez de Bedoya *Memorias desde mi aldea* (Valladolid, 1996), revelador en no pocos de los aspectos tratados por este destacado hispanista. La traducción es correcta en líneas generales, aunque con gazapos de entidad. V. gr., «Al joven especialista administrativo López Rodó» (p. 639).

J. M. C.

¡Cosas de ingleses! *Antonio Giménez Cruz, Complutense, Madrid, 1997, 323 páginas.*

El profesor Giménez Cruz (Williams College, Massachussets) aborda en este libro la relación amistosa, intelectual y, sobre todo, epistolar, entre los dos viajeros y estudiosos ingleses y románticos de España, George Borrow y Richard Ford. Distintos en carácter y en posiciones políticas (el primero era

un hombre ambiguo y de claroscuros, pero de opiniones liberales; el segundo, más transparente y directo, simpatizaba con el carlismo), los unía el interés por España, por la excepcionalidad española, contemplada desde el doble perfil del inglés partidario de la modernidad y del romántico hechizado por el arcaísmo. Escribe Ford el 13 de julio de 1843: «Qué puede hacerse por esta desgraciada nación donde el chanchullo, la intriga, la mentira y la corrupción son algo intrínseco al concepto de autoridad». Debajo de esta autoridad despreciable estaba el colorido, bárbaro y fascinante pueblo español, cuyas peculiaridades tanto estudiaron ambos insulares sobre el terreno.

La última carta de Ford data de 1851. Borrow vivió treinta años más, en un lento crepúsculo físico y mental. Desde 1840 no había vuelto a España, de modo que el carteo con Ford, a quien vio pocas veces en su vida, le valió para seguir teniendo ante los ojos de la imaginación ese país donde distribuyó biblias y siguió el rastro de la gitanería.

Giménez Cruz ha compulsado variados archivos y puesto al día la desigual bibliografía sobre ambos autores. En sus páginas cabe asistir al desarrollo de una amistad fuerte y contrastada. Grabados de época y los cuadros de Roberts, otro inglés devoto de las caminatas españolas, vienen oportunamente en ayuda del agradecido lector.

El cibermundo, la política de lo peor, *Paul Virilio, entrevistado por Philippe Petit, traducción de Mónica Poole, Cátedra, Madrid, 1997, 112 págs.*

Ya conocemos las apocalípticas opiniones de Virilio sobre el mundo contemporáneo. En este largo diálogo con Petit las tenemos cribadas y sintetizadas hasta el lugar común. La tesis viriliana es que hemos acelerado tanto la velocidad de la comunicación que el tiempo se ha vuelto universal, real y ahistórico. El hombre actual tiene los atributos de Dios: es ubicuo, instantáneo e inmediato. Con ello, ya no hay política, sino cronopolítica, y la democracia se vuelve impracticable. Tampoco hay comunicación, sino mensaje oculto de la propaganda. Ni ciudad, sino una suerte de intangible cosmópolis cibernética. La naturaleza no es ya grandiosa ni el mundo es abierto. Vivimos encerrados en la pequeñez de nuestros dominios. Lo que durante siglos ha sido denominado realidad por los filósofos, ha dejado de existir. Los otros nos dan miedo y por eso no los amamos, sino que los odiamos. La distancia que impone la comunicación cibernética, imposibilita toda relación amorosa.

Las dos perspectivas que se abren son igualmente atroces: la guerra continua que surge de la caída de las fronteras nacionales y la sustitución de las religiones por el monoteísmo de la máquina. Y esto es así porque con la aparición del hombre acaba la tarea de la creación. El hombre

carece de más allá (lo cual es una idea escolástica que podemos hallar en los siglos oscuros medievales, donde reinaban sentimientos muy virilianos). A la sociedad no le queda sino desintegrarse.

Las opiniones de Virilio son refutables, pero no por científicas, sino por tópicas. Sin duda, lo más interesante de su posición es la confortable costumbre del apocalipsis, ese hotel junto al abismo donde Lukács colocaba a los filósofos de Frankfurt. Acaso el sentimiento apocalíptico sea el secreto de la perduración del mundo.

Mary Shelley, *Muriel Spark, traducción de Aurora Fernández Villavicencio, Lumen, Barcelona, 1997, 297 págs.*

La vida de Mary Godwin (1797-1851), hija de un pensador progresista y de una de las principales feministas de la Ilustración, luego esposa de uno de los mayores poetas del romanticismo inglés, se escapa entre los comienzos románticos de la Inglaterra victoriana, que ha dejado de ser libertina para ser liberal, y busca en Italia y los lagos suizos un refugio alternativo de sol y brumas para desplegar sus propios claroscuros.

Es una historia con relaciones de tres, bisexualismo, abortos, muertes prematuras de niños, suicidios e imaginería gótica. De ella surge el doctor Frankenstein, cuya criatura es un ser sin antepasados en el cual encarna el paradigma de la belleza humana, y que deviene un monstruo de creciente corrupción y criminalidad.

Spark nos propone una relación aliviada y amena de estos destinos fuertes, heridos por una belleza arriesgada y siniestra. Da igual que aparezcan Shelley, Byron, Keats, el diabólico doctor Polidori o quien sea. Todo transcurre como una existencia de burguesía acomodada y culta, que viaja por Europa y se instala en bellas mansiones donde la desdicha llega no se sabe cómo.

Para colmo, Spark divide vida y obra, con una cirugía que ni el mismo Sainte-Beuve aceptaría si volviese de su panteón positivista. La vida de un escritor, separada de su obra, no es la vida de ese escritor. Tampoco es un apéndice a esa vida que se parece, en tales escisiones, a la vida de cualquiera.

De todas formas, si se busca un texto divulgativo y ameno, aquí se hallará, aunque al final de la lectura podamos preguntarnos qué hace una biógrafa como tú en un mundo como éste, donde hay tan poco de ameno y de vulgar.

El hombre-Dios o El sentido de la vida, *Luc Ferry, traducción de Marie-Paule Sarazin, Tusquets, Barcelona, 1997, 216 págs.*

En el extremo de la hipersecularización postmoderna (se admiten sinonimias), la sempiterna pregunta

por el sentido ya no tiene sentido y resulta una cuestión evacuada. Lo mismo pasa con la vejez (ni edad de la sabiduría ni época del deterioro), con lo sagrado en un mundo que todo lo profaniza, y con los metarrelatos políticos totalitarios de este siglo, que pretendieron sustituir la trascendencia religiosa implantando en la historia la plenitud de los sentidos predispuestos por la estructura económica o la selección de la raza más apta. Nuestra civilización, en vez de plantearse estas gloriosas minucias, huye de ellas. No quiere nada viejo, ni sagrado, ni sistemático, ni pleno de sentido. Su emblema es el cuerpo modélico del anuncio publicitario televisivo, que dura unos segundos y se borra. Si no es inmortal, al menos ha sido eterno.

Ferry hace la crítica de esta situación. Observa que nuestra disolución del sentido no tiene una solidez filosófica como la del nihilismo budista, por ejemplo, en que la renuncia al yo en favor de una suerte de espíritu impersonal, hace de la vacuidad la plenitud. Pero también apunta que sin sacralidad el hombre no es humano y desaparece junto con sus dioses, sobremanera con el Dios a cuya imagen y semejanza ha sido creado. Propone, a cambio, una convergencia entre el humanismo clásico (divinización del hombre, del *Homo Dei*) y la teología moderna (humanización de Dios, privilegio de la humanidad del Cristo).

Podemos recuperar una sacralidad y hacerla compatible con la vida contemporánea, considerando sagrado el misterio de la libertad, la facultad que nos permite zafarnos de la determinación natural y plantearnos la vida como más allá de la naturaleza. Ferry, en rigor, está replanteando el humanismo y lo hace al examinar el caso privilegiado del amor moderno, la pasión que convierte al Yo en pasiva ofrenda a un Tú idealizado, la renuncia en plenitud, y al otro en referencia esencial de la vida.

Con prosa ágil y didáctica, sin preocuparse de originalidades ni tecnicismos, Ferry nos invita a la esperanza del desesperado, a la restauración de la trascendencia del instrascendente, a la proyección de la inmanencia humana sobre la historia como leyenda de la libertad.

Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura, *Fernando R. de la Flor, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1997, 382 págs.*

Del arte del olvido al biblioclasmo, a la destrucción del libro superfluo o malsano, Fernando R. de la Flor se mueve en un jocundo y elegante talante apocalíptico. Hemos llegado al fin de una época, la del desciframiento atento y protector, afiebrado y problemático, tortura y querencia del hombre moderno, que es la lectura. La producción industrial ha llenado el mundo de libros que apenas se leen y que, de ser leídos, integran con prescindible endeblez, el tesoro de las costumbres culturales contemporáneas.

Trasto ilustre, objeto de veneración arqueológica, instrumento mediático en las ceremonias de la industria cultural, el libro es muchas cosas, pero cada vez menos libro, o sea realidad de escritura destinada a una lectura que se desdobla a lo largo del tiempo. La abundancia de libros ha acabado con el libro, valga la paradoja, o ha coincidido con un tiempo que deroga radicalmente la importancia social de la letra escrita, no obstante sus prestigios tradicionales, que siguen existiendo como gestos, pero que carecen de verdadero contenido.

En otro sentido, De la Flor señala el anticuamiento de la palabra como signo, frente a las disciplinas que, como la música, la cibernética o las matemáticas, prescinden de ella y se manejan con otros órdenes de signos. Ante tal fenómeno, la actitud autista de la palabra poética carece de virtualidad y ya no genera esos objetos de suntuosa complejidad enigmática que hicieron la fama de la poesía contemporánea.

De la Flor traza un *carpe diem* de cierta cultura centrada en la lecto-escritura. Tal vez se sienta al final de todo, tal vez intuya un comienzo indescifrable del que sólo sabemos, abstractamente, que es eso, un comienzo.

Zola y España, *Simone Saillard y Adolfo Sotelo (ed.), Universidad de Barcelona, 1997, 235 págs.*

Durante septiembre de 1996, la Universidad de Lyon celebró un simposio acerca del tema mencionado en el título y que, como es obvio, afecta al dominio de la literatura comparada. Las comunicaciones presentadas por diversos especialistas españoles y franceses (entre los primeros, por razones idiomáticas, se incluyen los que estudian la influencia de Zola en la Argentina, a través de Eugenio Cambaceres) se agruparon en tres zonas temáticas: Zola en la prensa y el público lector españoles; la difusión de la obra zoliana en España y la influencia de Zola en textos literarios escritos en español.

Lo amplio del asunto lleva al estudio de obras dispares, como la de ciertos novelistas influidos o asociados a Zola (Galdós, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Clarín) y de los críticos interesados por el naturalismo (Sardá e Yxart en Cataluña, Revilla y González Serrano en Madrid). Laicismo y catolicismo, naturalismo y espiritualismo, proceso a Dreyfus y Desastre Colonial, son la contextura histórica que envuelve el mero hecho de la recepción y la difusión de un escritor emblemático y notorio.

Numerosos especialistas acudieron a la convocatoria, aparte de los escritores; entre ellos Jean-Fançois Botrel, Marta Cristina Carbonell, Marisa Sotelo Vázquez, Santiago Renard, Jean-Louis Guereña, Monica Lebrón y, a distancia, desde los Estados Unidos, Gonzalo Sobejano.

Reuniones como la reseñada subrayan, una vez más, la importancia

de los estudios comparatistas, sin los cuales el fenómeno literario queda amputado de una dimensión esencial –la lectura— y sofocado por consideraciones filológicas. La literatura, en efecto, no es sólo un caso de la lengua, sino un fenómeno cultural más complejo, que afecta al hecho definitorio de toda cultura: su capacidad para ser traducida.

B. M.

Agenda

El premio Tirso de Molina 1998

La Agencia Española de Cooperación Internacional convoca el XXVIII Premio Teatral Tirso de Molina, dotado con dos millones y medio de pesetas para una obra teatral de autor español o iberoamericano. La entrega de originales por quintuplicado, en el registro de la AECI o en cualquier delegación del Gobierno español en el extranjero se puede efectuar hasta el 21 de mayo del corriente año. Oportunamente se dará a conocer la composición del jurado. Para mayor información se puede consultar al Servicio de Actividades Culturales de la AECI (Reyes Católicos, 4. Madrid.

En América

Borges, una vez más

El pasado mes de marzo se estrenó en el Teatro Cervantes de Buenos Aires *Borges y Perón*, una pieza del escritor uruguayo Enrique Estrázulas. Los obvios personajes históricos fueron encarnados, respectivamente, por Duilio Marzio y Víctor Laplace. La acción gira en torno a un supuesto encuentro entre ambas figuras argentinas, en 1974, el último año de Perón y el 75 cumpleaños de Borges.

El modelo de la trama es *Eva y Victoria*, un texto de Óscar Barney Finn que alcanzó notoriedad al estrenarse en 1992: Evita Duarte, moribunda, manda llamar a Victoria Ocampo y sostiene un largo diálogo ideal con ella.

En 1999 se cumplirá el centenario del escritor porteño. Con tal motivo, se organiza una exposición itinerante compuesta por objetos personales de Borges, cuadros y esculturas inspirados por sus textos y un recorrido laberíntico montado sobre paneles. Conferencias, encuentros y conciertos con la música supuestamen-

te preferida por Borges, completan el evento. El punto de partida será Venecia. Luego tocará ciudades de Francia y Alemania, previéndose Buenos Aires para el mes de agosto, coincidiendo con el puntual centenario. Otros destinos mantendrán la muestra itinerante durante el año 2000.

Unesco en Buenos Aires

Unesco planea convertir a Buenos Aires en el centro de sus actividades sudamericanas. Ha instalado en la capital argentina el Instituto de Planificación Educativa, filial subcontinental del organismo mundial con sede en París. En principio, funcionará sólo para los países del Mercosur, pero proyecta extender sus campos a otros países hispanoamericanos.

También se prevé la habilitación de Villa Ocampo, palacete que Victoria Ocampo legó a Unesco para que se convirtiera en Centro de reunión intelectual, a la manera de la francesa abadía de Royaumont. La casa, en el pueblo de San Isidro, está abandonada desde 1979, año en que murió Ocampo, y actualmente se busca una salida que posibilite ponerla en funcionamiento sin molestar al pacífico vecindario que prefiere pasar de estacionamientos y cafeterías.

Luis Alva sigue en activo

El peruano Luis Alva fue uno de los más famosos tenores lírico-ligeros de los años cincuenta y sesenta. Desde su retiro de las tablas se ha dedicado a la enseñanza y la empresa. En Lima regenta las temporadas de Prolírica, que comprenden ópera, ballet, conciertos sinfónico-corales y zarzuelas españolas y cubanas.

Otro peruano, el joven Juan Diego Flórez, protagoniza en esta estación *La italiana en Argel* de Rossini, otrora un éxito de Alva. Flórez, pese a su juventud, es ya habitual en el Festival de Pesaro donde Alberto Zedda y Philip Gosset exhuman el repertorio rossiniano, y ha debutado en la Scala milanesa con *Il capello di paglia di Firenze* de Nino Rota. Puede considerársele una de las voces mejor dotadas de su cuerda en la actualidad y con una tesitura inhabitual, lo que permite prever una brillante trayectoria.

El fondo de la maleta

Edipo fin de siglo

El complejo de Edipo ha conseguido una envidiable y poderosa popularidad, aunque siempre la extensión vasta corre el peligro de la bastedad. Desbastemos. Hace cien años, en carta a su otro yo, Wilhelm Fliess (exactamente, el 15 de marzo de 1898), Freud anunciaba formalmente su teoría del sueño y del complejo de Edipo. En rigor, estaba poniendo en duda su otra teoría anterior sobre la seducción y de ésta como síntoma privilegiado de la histeria. Y, más al fondo, lo que había en esa encrucijada de su historia intelectual es que Freud se había quedado huérfano de padre y muy impresionado por la lectura del shakespeariano *Hamlet*. En efecto, el príncipe danés no puede inhumar a su padre ni separar su nombre del paterno, por lo que Hamlet padre se convierte en un fantasma, un muerto que se ignora. Quien no puede hacerse cargo de la muerte de su padre no puede constituir su subjetividad.

Con todo, cabe la pregunta: ¿por qué el complejo es de Edipo y no de Hamlet? La respuesta trivial es que ante un tribunal moderno, un tribunal judeocristiano, Edipo habría sido absuelto, ya que ignoraba que había matado a su padre y se había casado con su madre. Por el contrario, el tribunal de la ciudad pagana (Creonte) lo condena, haciendo la salvedad de que sigue siendo un buen ciudadano y un rey ejemplar. Lo condena como chivo expiatorio de la fatalidad, el conflicto entre los dioses que destroza al sujeto humano: Zeus quiso vengarse de Layo, padre de Edipo, y Apolo, con Artemisa y Palas Atenea, pretendieron imponer una solución razonable al doble enigma: ¿quién es el hombre que desafía a la esfinge, qué origen tiene?

La opción de Freud es, pues, por una lógica trágica. Todos somos Edipo, fatalmente Edipo y, tardíamente, el psicoanálisis viene a proponernos que razonemos científicamente nuestra trágica condición. En la base de toda cultura hay una prohibición sexual que sirve para construir la historia personal de cada hombre y hacer de él un neurótico, alguien que estará para siempre separado del objeto capaz de saciar cumplidamente su deseo. Esta tensión es pensada trágicamente por Freud, buen lector de Nietzsche. No podemos dejar de ser humanos, o sea sociables y cultos, ni tampoco soportamos alegremente nuestra calidad neurótica. Los dioses de la ciudad y los dioses del impulso están en trágico conflicto.

Pero Freud era, asimismo, buen lector de Platón, buen seguidor de Sócrates y comprendía que un enfoque puramente trágico de nuestra

condición lleva a derrumbar cualquier construcción moral. El psicoanálisis resulta, entonces, la enésima recaída de la moral ilustrada y racionalista que sostiene la meditación ética de Occidente: somos seres trágicos, pero lo sabemos, y este saber nos distingue del mero objeto que el hombre es entre las manos de los dioses. Como se ve, el complejo de Edipo-Hamlet-Freud-Fliess-Platón-Sócrates acaba siendo más complejo de lo que parece. Más vasto, menos basto.

El doble fondo

Octavio Paz (1914-1998)

Cuando este número de *Cuadernos Hispanoamericanos* salga a la calle, ya habrán pasado varias semanas de la muerte de Octavio Paz. Los periódicos, las emisoras de radio y las televisiones se han ocupado de recordar su persona y su obra con distinto tono y suerte. Como siempre que muere alguien importante, y sobre todo si se trata de un artista o de un escritor, abundan las notas absurdas, dictadas a alguien que no sabe lo que oye o escritas bajo la presión de sentimientos muy cercanos o bien hijas de la inexactitud. También, aquí y allá, palabras exactas, dichas sobre todo desde el corazón, la verdad de uno, esa que lleva la inscripción del tiempo y que también se llama testimonio. La relación de Paz con esta revista comenzó a finales de los años sesenta, siendo director José María Maravall y subdirector Félix Grande. En 1979 se le dedicó un grueso volumen formado por tres números, donde se estudiaba su obra, y posteriormente, hasta la fecha, hemos dedicado numerosos artículos y ensayos a estudiar la obra meditativa y la poesía de este mexicano universal, un maestro capaz de abrir caminos para sí mismo y para los otros, y, lo más íntimo y en cierto sentido incomunicable, un amigo. En aquel número de *Cuadernos* Paz ofreció un puñado de poemas. Algunos de ellos servirán para algún cotejo textual de futuros editores de su poesía, como el titulado «Homenaje a Claudio Ptolomeo», que luego se llamaría «Hermandad» y que comenzaba entonces «Soy hombre: poco duro/ y es enorme la noche», corregido luego por el más expresivo de «Soy hombre: duro poco». No importa tanto la dureza de la persona, porque frente a la inexcusable muerte todos somos porosos y estamos escasos de días. La muerte, le oímos en cierta ocasión, nunca llega a tiempo, siempre antes de lo que debiera. Joven o viejo, todos morimos a destiempo. Porque lo que el hombre quiere, para sí y para

los otros, es no morir. Hoy, Octavio Paz ha vuelto a su principio, al principio, ha vuelto al pequeño pueblo de Mixcoac, a las calles de Nueva York en el año 45, a la rue D'Alembert en 1962 donde encontró «una muchacha real/ entre las gentes y las casas espectrales», ha vuelto al árbol Nin de la India, bajo el cual contrajo matrimonio con Marie-José Tramini, está frente a los cuatro chopos pintados por Monet, es una semilla del jardín de Epicuro y camina por el sendero de Galta y por la Ladera Este dibujada con letras inmarcesibles en uno de sus libros; ha vuelto al blanco de *Blanco* y a las calles de Madrid, a las calles de México y de París; está aquí, en este volumen azul que se llama *Poesía.*

En *Árbol adentro,* su último libro de poemas, donde se encuentran varios de sus mejores aportaciones, hay un breve poema de cinco versos con el que nosotros aprendemos a callarnos en la despedida:

EPITAFIO SOBRE NINGUNA PIEDRA

Mixcoac fue mi pueblo: tres sílabas nocturnas,
un antifaz de sombra sobre un rostro solar.
Vino Nuestra Señora, la Tolvanera Madre.
Vino y se lo comió. Yo andaba por el mundo.
Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire.

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
JAVIER ARNALDO: Crítico de arte español (Universidad Complutense, Madrid).
MARIO BOERO: Escritor chileno (Universidad de Comillas).
JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO: Historiador español (Universidad de Córdoba).
RAFAEL-JOSÉ DÍAZ: Hispanista español (Universidad de Jena).
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Universidad de Oxford).
JORGE EDWARDS: Escritor chileno.
CONCHA GARCÍA: Poeta y crítica española (Barcelona).
JAVIER GARCÍA-G. MOSTEIRO: Arquitecto y crítico de arquitectura español (Madrid).
CONCEPCIÓN GONZÁLEZ-BADÍA: Licenciada en filología española (Universidad de Granada).
CÉSAR LEANTE: Escritor cubano (Madrid).
DANIEL LINK: Escritor argentino (Buenos Aires).
JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU: Crítico de cine argentino (Madrid).
ADRIANA MANCINI: Doctora en filosofía y letras (Universidad de Buenos Aires).
JOSÉ MARTÍNEZ CARDÓS: Historiador español (Madrid).
CARLOS MENESES: Escritor y periodista peruano (Palma de Mallorca).
JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA: Profesor de literatura española (Sitges).
JEAN STAROBINSKI: Escritor suizo francófono (Ginebra).



REVISTA DE

libros

PREMIO NACIONAL DE FOMENTO DE LA LECTURA 1997

REVISTA DE libros es la primera publicación periódica de nuestro país dedicada exclusivamente a la reflexión bibliográfica. Con una ambición interdisciplinar, recorre todos los campos de la cultura impresa y quiere llegar al lector culto desde el máximo rigor. REVISTA DE libros, en su primer año de existencia, ha sido galardonada con el Premio Nacional de Fomento de la Lectura

Director: Álvaro Delgado-Gal

EDITADA POR CAJA MADRID FUNDACION

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN ANUAL A REVISTA DE LIBROS. 12 números: España, 3.300 ptas.; Europa, 5.940 ptas.; América, 8.100 ptas. Puede suscribirse por correo (Calle Zurbano, 10 -2º. 28010 Madrid) o fax (34-1-319 52 64).
Teléfono: 34-1-319 48 33/319 51 76

....

NOMBRE Y APELLIDOS

....

CALLE/PLAZA

....

C. POSTAL POBLACIÓN PAÍS

....

TELÉFONO FAX

Deseo suscribirme a partir del número .... por períodos automáticamente renovables de 12 números. Con la forma de pago siguiente:

☐ Tarjeta de crédito:...

nº .... Caducidad: ___/___

☐ Transferencia a Caja de Madrid, C/ 2038 1053 99 6000662351.
☐ Cheque a nombre de REVISTA DE LIBROS TL. ☐ Giro postal.
☐ Domiciliación bancaria en Banco o Caja de Ahorros (rellénese boletín adjunto).

Fecha: Firma:

Sr. Director del Banco o Caja de Ahorros: ....

Domicilio agencia:...

.... Titular de la cuenta: ....

.... Nº de cuenta: ....

Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre le sean presentados para su cobro por REVISTA DE LIBROS TL. Fecha:
Firma:

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en...

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)..	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año..	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año..	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año..	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año..	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Dossier:
La traducción

T. S. Eliot
Escila y Caribdis

Geoffrey Hill
Poemas

Jean Starobinski
La perfección, el camino, el origen

Ferrán Soldevilla
Diario inglés

Entrevista con Jorge Eines

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA
AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL
COOPERACION ESPAÑOLA
700 Pts.